لمزيد من الكتب والأبحاث زوروا موقعنا مكتبة فلسطين للكتب المصورة
https://palstinebooks.blogspot.com

الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي

الدكتور
عدنان حسين قاسم

الدار العربية للنشر والتوزيع

الاتجاه الأسلوبي البنيوي
في نقد الشعر العربي

الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي

الدكتور
عدنان حسين قاسم

١٤٢١هـ - ٢٠٠١م

الدار العربية للنشر والتوزيع

حقوق النشر

الاتجاه الإسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي

رقم الإيداع : ١٨٣٧٦ / ٢٠٠٠
I. S. B. N. : 977 - 258 - 158 - 2

حقوق النشر محفوظة
الدار العربية للنشر والتوزيع
٣٢ شارع عباس العقاد - مدينة نصر
ت : ٢٧٥٣٣٣٥ فاكس : ٢٧٥٣٣٨٨

لا يجوز نشر أى جزء من هذا الكتاب ، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقلة على أى وجه، أو بأى طريقة، سواء أكانت إليكترونية، أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل، أو بخلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا كتابة ، ومقدمًا .

مقدمة الناشر

يتزايد الاهتمام باللغة العربية فى بلادنا يومًا بعد يوم . ولا شك أنه فى الغد القريب ستستعيد اللغة العربية هيبتها التى طالما امتهنت وأذلت من أبنائها وغير أبنائها . ولا ريب فى أن امتهان لغة أية أمة من الأمم هو إذلال ثقافى فكرى للأمة نفسها ، الأمر الذى يتطلب تضافر جهود أبناء الأمة رجالاً ونساءً ، طلابًا وطالبات ، علماء ومثقفين مفكرين وسياسين فى سبيل جعل لغة العروبة تحتل مكانتها اللائقة التى اعترف المجتمع الدولى بها لغة عمل فى منظمة الأمم المتحدة ومؤسساتها فى أنحاء العالم ، لأنها لغة أمة ذات حضارة عريقة استوعبت - فيما مضى - علوم الأمم الأخرى ، وصهرتها فى بوتقتها اللغوية والفكرية ، فكانت لغة العلوم والأدب ، ولغة الفكر والكتابة والمخاطبة .

إن الفضل فى التقدم العلمى الذى تنعم به أوروبا اليوم يرجع فى واقعه إلى الصحوة العلمية فى الترجمة التى عاشتها فى القرون الوسطى . فقد كان المرجع الوحيد للعلوم الطبية والعلمية والاجتماعية هو الكتب المترجمة عن اللغة العربية لابن سينا وابن الهيثم والفارابى وابن خلدون وغيرهم من عمالقة العرب ، ولم ينكر الأوروبيون ذلك ، بل يسجل تاريخهم ما ترجموه عن حضارة الفراعنة والعرب والإغريق ، وهذا يشهد بأن اللغة العربية كانت مطواعة للعلم والتدريس والتأليف ، وأنها قادرة على التعبير عن متطلبات الحياة وما يستجد من علوم ، وأن غيرها ليس بأدق منها ، ولا أقدر على التعبير.

ولكن ما أصاب الأمة من مصائب وجمود بدأ مع عصر الاستعمار التركى ، ثم البريطانى والفرنسى ، عاق اللغة عن النمو والتطور ، وأبعدها عن العلم والحضارة ، ولكن عندما أحس العرب بأن حياتهم لابد من أن تتغير ، وأن جمودهم لابد أن تدب فيه الحياة، اندفع الرواد من اللغويين والأدباء، والعلماء فى إنماء اللغة وتطويرها، حتى أن مدرسة قصر العينى فى القاهرة ، والجامعة الأمريكية فى بيروت درستا الطب بالعربية أول إنشائها. ولو تصفحنا الكتب التى ألفت أو تُرجمت يوم كان الطب

يدرس فيهما باللغة العربية لوجدناها كتبًا ممتازة لا تقل جودة عن أمثالها من كتب الغرب فى ذلك الحين ، سواء فى الطبع ، أو حسن التعبير، أو براعة الإيضاح ، ولكن هذين المعهدين تنكرا للغة العربية فيما بعد ، وسادت لغة المستعمر . وفُرضت على أبناء الأمة فرضًا ، إذ رأى المستعمر فى خنق اللغة العربية مجالاً لعرقلة الأمة العربية .

وبالرغم من المقاومة العنيفة التى قابلها ، إلا أنه كان بين المواطنين صنائع سبقوا الأجنبى فيما يتطلع إليه . فتفننوا فى أساليب التملق له اكتسابًا لمرضاته ، ورجال تأثروا بحملات المستعمر الظالمة، يشككون فى قدرة اللغة العربية على استيعاب الحضارة الجديدة ، وغاب عنهم ما قاله الحاكم الفرنسى لجيشه الزاحف إلى الجزائر : " علموا لغتنا وانشروها حتى نحكم الجزائر ، فإذا حكمت لغتنا الجزائر ، فقد حكمناها حقيقة " .

فهل لى أن أوجه نداءً إلى جميع حكومات الدول العربية بأن تبادر – فى أسرع وقت ممكن – إلى اتخاذ التدابير ، والوسائل الكفيلة باستعمال اللغة العربية لغة تدريس فى جميع مراحل التعليم العام ، والمهنى ، والجامعى ، مع العناية الكافية باللغات الأجنبية فى مختلف مراحل التعليم لتكون وسيلة الإطلاع على تطور العلم والثقافة والانفتاح على العالم . وكلنا ثقة من إيمان العلماء والأساتذة بالتعريب ، نظرًا لأن استعمال اللغة القومية فى التدريس ييسر على الطالب سرعة الفهم دون عائق لغوى ، وبذلك تزداد حصيلته الدراسية ، ويرتفع بمستواه العلمى ، وذلك يعتبر تأصيلاً للفكر العلمى فى البلاد ، وتمكينًا للغة القومية من الازدهار والقيام بدورها فى التعبير عن حاجات المجتمع ، وألفاظ ومصطلحات الحضارة والعلوم .

ولا يغيب عن حكوماتنا العربية أن حركة التعريب تسير متباطئة، أو تكاد تتوقف، بل تحارب أحيانًا ممن يشغلون بعض الوظائف القيادية فى سلك التعليم والجامعات، ممن ترك الإستعمار فى نفوسهم عُقدًا وأمراضًا، رغم أنهم يعلمون أن جامعات إسرائيل قد ترجمت العلوم إلى اللغة العبرية، وعدد من يتخاطب بها فى العالم لا

يزيد على خمسة عشر مليون يهوديًا ، كما أنه من خلال زياراتى لبعض الدول واطلاعى وجدت كل أمة من الأمم تدرس بلغتها القومية مختلف فروع العلوم والأدب والتقنية ، كاليابان ، وإسبانيا ، وألمانيا ، ودول أمريكا اللاتينية ، ولم تشك أمة من هذه الأمم فى قدرة لغتها على تغطية العلوم الحديثة ، فهل أمة العرب أقل شأنًا من غيرها ؟! .

وأخيرًا .. وتمشيًا مع أهداف الدار العربية للنشر والتوزيع ، وتحقيقًا لأغراضها فى تدعيم الإنتاج العلمى ، وتشجيع العلماء والباحثين فى إعادة مناهج التفكير العلمى وطرائقه إلى رحاب لغتنا الشريفة ، تقوم الدار بنشر هذا الكتاب المتميز الذى يعتبر واحدًا من ضمن ما نشرته - وستقوم بنشره - الدار من الكتب العربية التى قام بتأليفها أو ترجمتها نخبة ممتازة من أساتذة الجامعات المصرية والعربية المختلفة .

وبهذا ... ننفذ عهدًا قطعناه على المضى قدما فيما أردناه من خدمة لغة الوحى ، وفيما أراده الله تعالى لنا من جهاد فيها .

وقد صدق الله العظيم حينما قال فى كتابه الكريم : ﴿ وقل اعملو فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون ﴾.

محمد أحمد دربالة

الدار العربية للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

فاتحة كل خير وتمام كل نعمة

إهداء

إلى كُلّ الـذين يَسْعَوْن جـاهـدين إلى تكوين نظـريـة نقديـة أصيلة، منفتحين على كلّ الثقـافات الـوافـدة، يأخـذون منها مـا يغذّي هذه النظرية وينسجم مع روحها.

ع. ق.

توطئة

ما إن هبـط الإنسان على سطح الأرض حتى تنـازعته ثنـائية البقـاء والفناء (الحياة والموت) ومـا يتصل بهما ، وما إنْ ارتقى وشرَعَ يعي محيطَه الحيوي على نحو أعمق إدراكـًا ، وبشفافية تمكنه من اختراق الحجب المُحَسّة ؛ حتى شغلته ثنـائيـات : الخير والشر ، الشكل والجوهـر ، العلم والفن ، إلى غير ذلك من الأمور التي تمسّ كونه المتحضرّ .

لكن ، ما حقيقة العلاقة بين أطراف هـذه الثنائيات المعقدة : أهي متناقضة في بواطنها تنـاقضها في ظواهرهـا؟ أم أنها متكاملة في هيئات خفيـة يبحث فيها النقيضُ عن نقيضه ؛ سعيًا وراء تحقيق الوجود؟ وهل تكتمل الدائرة الكهربائية دون اتصال الأقطاب الموجبة مع السالبة؟ وهل يستغني أحدهما عن الآخر؟ إن الكون ، بتمامه ، يخضع لنظام دقيق عجيـب ، يؤدي فيه كل عنصر من عناصره دوره ؛ فيغدو النقيض ضروريـًا لكمال النقيض . وهل كان من الممكن أن يظلّ الإنسان مستمـراً في البقاء دون أن تتحقق ثنـائيةُ الذكـورة والأنوثـة عبر تزاوج يتوالـد معه البشر؟ إن الحيـاة نفسها لا يكتمل جـوهرهـا إلا بالموت ، والشكل يظلّ ناقصًا يبحث عن تمامه حتى تسري فيـه الروح بالجوهر ، ولا يحسّ المتلقي بطـراوة الفن إلاّ حين يستحضر في وعيـه جفـاف العلم ، وتتقـابل ميكـانيكيـةُ العقل بالقوانين الداخلية للروح في علاقـة جدلية ، يعطي فيه كُلّ طرف للآخر ويأخذ منه في الـوقت ذاته . وهنا تنتفي الثنائيات في البنيات الكـونية العميقة ، وتـدخل في أنظمـة تبـدو على هيئـة دوائر ضيقـة ، تظـل تتسع حتى تسْلُكَ كُلّ ظواهر الكون في عقْدها .

إن هـذا الكـون الهائل تسبح فيـه بـلايينُ الكائنـات والأشيـاء في أفلاكهـا

ومداراتها المرسومة لها ، تلك المدارات تتحكم فيها قوانين ، قد نعلمها أو نجهلها ، ونحن في حاجة ماسّة لكشفها وتحديد أماكنها ومعرفة خصائصها ، تلك الخصائص التي تُعيننا على التعرّف إليها من خلال تعيين مواقعها ؛ وهل يستطيع الإنسان بمكوناته الفيزيقية أن يعيش على كوكب غير الأرض؟ وهل استطاع هذا الإنسان أن يهبط على القمر ، وهو أقربها إلى الأرض ، دون أن يكيّف نفسه مع قوانين ذلك المكان الغريب عليه؟ وهل يمكن أن يكون القمر في مكان آخر ، وقد اختصّه الخالق بمدار فلكي حول الأرض ، واكتسب قيمته من الوظيفة التي يؤديها؟ . وما العلاقة بين كوكب الأرض وبقية الكواكب الأخرى التي تنتمي إلى مجموعتنا الشمسية؟ وما العلاقة بين هذه المجموعة الشمسية وغيرها من المجموعات الشمسية الأخرى التي يتكون منها النظام الهائل للكون؟ ونظلّ نتدرّج حتى نصل إلى مركز النظام وكيفية تسييره .

إن النظرية البنيوية - في جوهرها - بحث عن الحقيقة ، حقيقة الظاهرة المدروسة للارتقاء بها إلى ما هو أعظم منها اتساعًا ، لنصل ، في نهاية المطاف ، إلى حقيقة الكون عن طريق إدراك عناصرها وتحديد مواقعها ، وماهيتها التي أهّلَتْها لاحتلال هذا الموقع أو ذاك ، ثم نرقُبُ مداراتها التي شكّلت هندسة النظام ؛ للوقوف على بؤرته ومركز القوة فيها التي تستمد منه كلّ عناصر النظام فاعليّتَها .

وإذا جاز لي أن أشبه البنيوي فإني لا أجد له مثيلاً أكثر قربًا من الفلكي الذي يعمل في مَرْصَد للنجوم ؛ يرقب مداراتها وحركتها ويدرس تكويناتها التي جعلتها قادرة على الدوران في فلك مساراتها . كما أني أُشَبّه الأسلوبي ، الذي يحطُّ عدساته فوق النص ليكْتنه قوانين الجمال فيه ، بالطبيب الجرّاح الذي يركّز كلّ جهده على تشريح عضوٍ من الأعضاءليكتشف فاعليته وتأثيره ، من

خلال معرفته بخلايا الجسد كلها .

وأكبر ظني أن البنيوية ، وكل ما تفرّع منها ، كانت ردّةَ فعلٍ سياسي ، بل وعَقَدي على الاتجاه الذي تبنّته الثورة الروسية ، وهو اتجاه يُلغي فكرة العلّيّة الغيبية التي تَتَمَثّل في الذات العَليّة باعتبارها القوة الخالقة والمدبّرة والمسيطرة على الكون ، كما ترسمها الأديان السماوية ، ويُروِّج لفكرة المادية الجدلية التي تُؤمن بتفاعل العناصر ، ولكنها لا تعود بها إلى الأصل ، إلى الشمس المركزية المُحرّكة لكل تلك العناصر . كما أن الواقعية المادية الجدلية حصرت الجمال في غاية الفن ؛ فجاءت الشكلانية الروسية ومن بعدها البنيوية عند مدرسة براغ لتقف على خطٍّ مقابل تمامًا ، تهدم تلك الغائية وتقوّض بنيانها الإيديولوجي .

إن فكرة النظام التي تشكّلت في رحمها كلّ القوانين التي تضبط مسارات الكائنات والأشياء في دوائرها الصغرى والكبرى ؛ هي جوهر النظرية البنيوية . وإذا كان فردينان دي سوسير Ferdinand De Saussur هو صاحب نظرية البنية في التفكير اللّساني المعاصر ـ وإن لم ترد عنده صراحة(١)ـ فإن ليوسبيتزر Leo Spitzer هو المُنَبّه إلى فكرة مركز النظَام وأهمية الكشف عنه ، وإذا كان الأول قد اكتفى بتشريح الظاهرة للوقوف على عناصرها والعلاقات بين هذه العناصر ، فإن الآخر كان يرمي ، في ظل إيمانه بفكرة اللاشعور الفرويدية كمصدر من مصادر الإبداع الفني ، إلى الكشف عن القوى الخفية ـ نفسية أو غير نفسية فيما بعد ـ التي تحرّك القوى المُبدعة ، وتدفعها إلى تشكيل المُبْدَعات على هذه الشاكلة أو تلك . أما بقية النقاد البنيويين فإنهم يتدّرجون بين هذين القطبين .

إننا لن نقارب النظرية البنيوية على إطلاقها ، ولكننا سنحاول أن نعالج ما

---

(١) إنما استخدم كلمة «نسق» Arrangement أو «نظام» System . انظر : د. زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ٤٧ ، مكتبة مصر ، سنة ١٩٧٦م .

يتصل منها بالفن الأدبي والنص الشعري على نحو خاص . ومن الضروري النظر إلى الظاهرة المدروسة باعتبارها نظامًا أو نسقاً حتى يمكن إدراكها وفهمها من حيث كونها بنية في الدرجة الأولى . وقد أصبحت لفظة «البنيوية»Structuralism مصطلحًا يعني «الكيفية التي شُيِّد عليها بناءٌ ما» ، أو «الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما» ، أو «مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها ، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى فيتحدّد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر . فالبنية Structure هي مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميّز مجموعة ما بحيث تكون أسبقية منطقية للكل على الأجزاء ، أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة»(١). وعلى ذلك فإن البنيوية منهج في البحث والدراسة وليست مذهبًا فلسفيًا، كما ذهب إلى ذلك ليفي شتراوس، لأنها تتوجّه بمباضعها نحو النص لتشريحه والوقوف على عناصره ، ودراسة العلاقات بينها لفهم بنيتها . وهذا ما مثّل له دي سوسير منوّهًا بموقع العنصر ؛ فافترض أن شارعًا في مدينة ما قد دمّر بأكمله أثناء الحرب ثم أعيد بناؤه من جديد ، وعلى الرغم من ذلك فإننا نظلّ نقول إنه الشارع نفسه مع أنه لم يتبق منه شيء من الشارع الأول؛ ويعود الأمر في ذلك إلى أن ما يحدّد الشارع ليست هي العناصر الماديةالبحتة ، وإنما موقعه من الشوارع الأخرى ، والمكان الذي يقوم عليه . .(٢). ولكن هذا التصوّر الذي تبنّاه كلود ليفي شتراوس C. Levi-Strauss لا ينفي صحة ما ذهبنا إليه من أن البنيوية كانت ردة فعل سياسية في أصل انطلاقها(٣).

---

(١) أنظر : قضية البنيوية ١٠٥ ، دار أمية ، تونس ١٩٩١م . وانظر : سالم يفوت ، (مفهوم الواقع في التفكير العلمي المعاصر ٢٩١-٢٩٣) ، منشورات كلية الآداب ، الرباط (د . ت) .

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي ٣١-٣٣، ٣٥٥-٣٥٨ . ط . أولى ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨ .

(٣) مشكلة البنية ٢٣ .

وكان لهذه النظرية تأثيرها في الدراسات اللسانية الحديثة ، فولدت الأسلوبية في حجرها ، كما كوّنت أساسًا ومنهاجًا للنقد الأسلوبي البنيوي في النصف الثاني من القرن العشرين كاتجاه عريض في مقاربة النصوص الأدبية .

ونشأت النظرية البنيوية في كنف التجريب العلمي الدقيق ؛ فحاولت أن تؤسس منهجًا يعتمد النظرة العلمية الصارمة في دراسة الأدب على غرار العلوم التجريبية ؛ وإنْ كان الغرض تأكيد دور العقل في المعرفة الإنسانية . ويعمل العقل على اكتشاف النسق الذي يَنْظمُ بنية الثقافة الإنسانية ، وهو نسق خفي ، يجهد الباحث لاختراق السطح الخارجي للوصول إليه ، ويحتاج في ذلك إلى قدرات عقلية متميزة ، تسندها خبرة عميقة بالكون والحياة وقوانينهما .

ويبدو أن علماء اللغة المحدثين ونقاد الأدب قد نفروا من إغراق الدراسات الأدبية في الذاتية المفرطة والتخلي عن المنهجية في النقد ، فكان ردُّ فعلهم حاداً تجاه المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية التي تجعل من تاريخ الأدب مادة لمقارباتها أكثر من معالجاتها للنصوص الأدبية ؛ فدعا أولئك العلماء والنقاد الغربيون إلى أن يكون الجسد الفيزيقي للنص Text موطن التشريح للوقوف على عناصره وشبكة العلاقات التي تربط بينها .

وعلى الرغم من طغيان الاتجاه الأسلوبي البنيوي على نظرية النقد الأدبي في أوروبا وأمريكا ، والإقبال على ترجمة هذه الأعمال النقدية أو عرضها أو تطبيق مناهجها من قِبَل النقاد العرب المعاصرين ؛ فإن هذا الاتجاه النقدي الوافد ظلّ محصوراً في نشاط عدد قليل من النقاد ، معظمهم من أساتذة الجامعات المتخصصين ، أو ممن يشتغلون في الحقول الأكاديمية ، أو من المثقفين أو أنصاف المثقفين الذين يأخذون من الأمور قشورها ولا يجاوزون

أعراضها ، فيلجئون إلى التعمية والإبهام لستر عورة الضحالة والسطحية . واكتست مقاربات بعضهم بالاضطراب ؛ لأنهم لم يلتزموا بطرائق التحليل الأسلوبي ، فخرجوا عنها - في كثير من الأحيان - معتمدين أذواقاً منحرفة ، وخلت أعمالهم من كل منهجية .

واعتقد فريق من الباحثين في الأسلوبية Stylistics أنها لاتعدو أن تكون تكراراً - على نحو أكثر تنظيماً - للبلاغة العربية ، وشرعوا يُفتّشون عن نقاط التقاطع والتوافق بينهما ؛ الأمر الذي دفع بعضَهم إلى التكلّف في البحث عن أوجه التشابه . ومنهم مَنْ رأى أنها منهج جديد كلّ الجدة فنحا منحى التغريب . وفي خضم هذه الخلافات فلابد من الكشف عن طبيعة الاتجاه الجديد في ماهيته وحدوده ومجالاته . وقد تداخلت - عندهم - التوجهات الألسنية والنقدية المختلفة ؛ فتشابكت البنيوية والسيميولوجية Sem-iology والتشريحية Criticism Deconstructive والأسلوبية واختلطت أصولها وفروعها ، وغامت الرؤية ؛ فكان من الضروري إيضاحها .

ويُلاحَظُ أن المصادر والمراجع التي اطّلع عليها أولئك الباحثون والناقدون الأسلوبيون البنيويون العرب تكاد تكون واحدة ، بل إنهم استخدموها في القضايا ذاتها ؛ الأمر الذي جعلهم يتوصلون إلى النتائج نفسها . وكلما تَغَوّرْتُ في مادة بحثي غَدَوْتُ على يقين تام أن بضاعة معظمهم كانت من مُتلكات غيرهم من الغربيين ، وأنهم لم يستطيعوا استثمارها في كثير من الأحيان . وانحصرت النتائج الإيجابية التي توصّلوا إليها في بعض الجهود التطبيقية التي تميّزت بالحركية والمرونة ، كما سيتضح فيما بعد .

ولم يتفاعل ، مع هذا الاتجاه ، المعنيون بحركة النقد الأدبي كما كان الحال مع الاتجاهات النقدية الأخرى التي تلقّفها قطاعٌ عريض من المثقفين ، وظنّوا معها أن إشكالية النقد العربي قد حُلّت . ويعود ذلك - في إدراكي - إلى

عوامل، منها : ما صاحب هذا الاتجاه النقدي من إحساس بالتوجس خيفة ؛ لأن معظم الذين رادوه وأسّسوا له من الشكلانيين الروس واللسانيين البنيويين هم من اليهود ، من أمثال رومان ياكبسونRoman Jakobson وليفي شتراوس وتروبتزكويTroubetzkoy، ونعوم تشومسكي Noam Chomsky وتودوروف Tzvetan Todorovولوسيان جولدمان Lucien Goldmanوجان كوهين Jean Cohen وغيرهم كثيرون(١).

ومنها - كذلك - غموض المصطلح النقدي والتعقيد الذي اتسمت به لغة النقد ، ويكفي أن أُقدّم - بين يدي القضية - رأيًا تقويميًا لناقد متمرّس ، وهو الدكتور محمود الربيعي ، يكشف فيه عن التعقيد الذي أصاب لغة النقد ؛ لاستخدام النقاد الأسلوبيين البنيويين للمصطلحات الغامضة، وإيغالهم في حشدها وتكديسها على نحو غدت فيه لغة النقد ضربًا من الرياضة العقلية ، وعالمًا مُضبّبًا مُقْفَلاً في وجوه الذين يرومون الاقتراب من دراساتهم. ونُمثّل لذلك بما ورد في عرض الدكتور الربيعي لكتاب «النقد والحداثة» للدكتور عبد السلام المسدي، الذي يُعَدّ من أقطاب هذا التوجّه النقدي الجديد؛ وفيه يقول : «وتعجّ الصفحات بما يسمّيه المؤلف «مصطلحات» من مثل : «الجهاز المرجعي» و «التشابك المفهومي» و «التضافر الأسلوبي» ، كما تعج بالرموز والجداول . ولكننا إذا نَخّلْنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة . . (٢). ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه إلى الكشف عن العبارات الغامضةالتي استخدمها الدكتور المسدي ، مثل : «ظاهرة توزيع

---

(١) راجع د. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، سنة ١٩٧٧م . وانظر : جورج مونان ، علم اللغة في القرن العشرين ، ترجمة د. نجيب غزاوي ، وزارة التعليم العالي ، دمشق ، د. ت .

(٢) مجلة «فصول» القاهرية ٢٣١ ، المجلد الخامس، العدد الأول سنة ١٩٨٤م . وانظر : النقد والحداثة ٨٢ دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت سنة ١٩٨٣م.

القنوات المصروفة إبلاغيًا (١)»؟ . وهي عبارات يصعب على المتخصصين فهمها على نحو دقيق . ويمثل الدكتور الربيعي ، كذلك بالجداول التي تزيد الأمر صعوبة وتعقيدًا ، بما قاله المسدي في شرح :

وُلد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسّم وثناء

حين ذهب إلى أن «أ × ب × جـ × د / أب + ب جـ + جـ د / د ب + ب أ + أجـ / س ص + س ص / ع د + ع د (٢)» . ويدعو القارىء إلى أن يجْهَد معه ليفهم مرامي هذه العبارات التي أوردها الدكتور المسدّي(ص٩٣ ، ٩٤) :

«وحيث بيّنا أن المقطع بجملته (٢٥-٩٣) قد جاء ثمرة تحفّز تصاعدي (٧-١٠٧-٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعري فجاء الإيقاع فيه بالغًا تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت في صلبه فترقى الإلهام الفني على مدى أبيات خمسة (٢٥-٢٩) ثم تحفز الإيحاء الإبداعي فتوترت أنغامه وتفجّرت صياغاته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجاري إلاّ بعد أن أكمل حلقه دائرية أفرزت ١٤ بيتًا هي رأس المحور ، وذروة السنم ، بل هي القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجيء بها لوحة للفظ الشعري الناهل من معين أهل «الحضرة»(٣)

وفي ظني أن هؤلاء الكتاب قد أخطأوا في تقدير المستوى الثقافي الذي يتمتع به القارىء العربي ، أو أن ثمة تعالُمًا يدفعهم إلى هذا السلوك الكتابي وكأنهم يستحضرون موقف أبي تمام في مواجهة أحد الأعراب ، وقد قال له : لِمَ لا تقول مايُفهم ، فردّ : لِمَ لا تفهم ما يُقال . أو أنهم تأثروا بلغة النقد الجديدة

---

(١) السابق ٢٣٢ .

(٢) السابق ٢٣١ . وانظر : النقد والحداثة ٧٨ .

(٣) السابق ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

التي روّج لها النـاقـد الفـرنسي المعـاصر رولان بـارت Roland Barthes (ت 1980) فنحوا هـذا المنحى ، وهو بلاشك حـداثي يدعو إلى لغة الـلا دلالة (لغة التفجير) التي عمد فيها إلى تحطيم المستوى الأفقي Syntagmatic القائم على مجاورات الألفـاظ وعـلاقـاتها التي تفـرز دلالتهـا ، وأبقى على مستـواهـا الرأسي Paradigmatic(١). ويظهر ذلك جليًا في مؤلفاته المنقولة إلى العربية ، ولعـل كتابه «لذة النص» الذي نشرته دار «تو بقال» أكبر دليل على ذلك .

وعلى الرغم من أني أُكْبر الدور الذي اضطلع به الدكتور المسدي وغيره من الرواد المغـاربيين في صدروهم عن أصول هذا الاتجاه الأسلـوبي البنيوي ، فإن تأثيرهم في حركة النقد العـربي المعاصر كان من المفترض أن يكون أكبر بكثير ، لأن هذه اللغة التي استخدموها وقفت حاجزًا حجب بين القارىء العربي وفهم تلك الأصول .

ولعل الإحصاءات - التي أمكننا القيـام بها لحصر الكتب المترجمة والباسطة أصول النظـريات اللسـانية والأسلـوبية - تشير إلى الـدور المغاربـي فـي هـذا الميـدان . وأستطيـع أن أذهـب - بلا مواربـة - أن مركز الثقل بـدأ يميل نحو رجحـان كفـة المغـرب العـربي ، وقـد أسهمت سهـولـة الاتصـال مع المثقفين الفـرنسيين والمعرفـة القـوية بـاللغة الفـرنسيـة في ذلك. كما أن ثمة دَوْرًا لـدور النشر : كمـؤسسة تـوبقـال بالـدار البيضاء ، ودار سـداس ، والـدار العربيـة للكتاب بتـونس ، وثمـة مجلات متخصصة : كـالثقافـة الجديدة ، والثقـافة ، وحوليات الجامعات التونسية والمغربية .

كمـا أن بعـض النـقاد الأسلـوبيين البنيويين (مـن غير المغاربة) كـانوا في مقارباتهم النقـدية يجيدون «لعبة الخفة» و «تـدويخ» القارىء العربي ، غير المهيّأ

---

(١) انظر : د. عـدنان حسين قاسم، لغـة الشعر العربي (لغـة اللا دلالـة - التفجير) مكتبة الفلاح ، الكـويت ، سنة ١٩٨٩م .

أساسًا لهذا الصنف من النقد الذي يتجاوز النص ، يمحوه ، يغتاله أو يصفّيه ، لأنه يقسره على «خرم إبرة» الثنائيات الضدية Binary Opposition وديناميكية تفريعاتها وتحولاتها»(١). من هؤلاء النقاد الدكتور كمال أبو ديب فيما يذهب إليه الدكتور فؤاد أبومنصور .

وعلى قاعدة سياسية ، حدثت معركة وقف فيها الماركسيون والوجوديون في مواجهة الشكلانيين الروس والبنيويين ومدرسة النقد الجديد في أمريكا ، لأنهم يغيّبون الإنسان ويُعنَوْن بالنص الأدبي ومقوماته وعناصره وعلاقاته الداخلية قاطعين بينه وبين الواقع الخارجي . وقد تبعهم ، في ذلك ، فريق من النقاد العرب المعاصرين ؛ وإنْ كان موقف أولئك النقاد قد دفع فريقًا آخر إلى اتخاذ الموقف المضاد ، وعلى قاعدة سياسية - كذلك - ترفض المنطلقات الماركسية والوجودية وما تروّج له من دعاوى اجتماعية وإنسانية . وتجدر الإشارة إلى أن رولان بارت قد عدل منذ سنة ١٩٧٥م عن البنيوية والسيميولوجية وتحوّل إلى الحداثة ، كما عدل معه أدونيس (علي أحمد سعيد) عن التفكير الماركسي ، وقد أفاد منه ، إلى الحداثة بكل ما فيها من دعاوى مفادها : إلغاء المعنى والاعتداد بالأشكال الجمالية .

أما البنيويون التكوينيون Genetic Structuralism ، من أمثال لوسيان جولدمان ، فقد حاولوا أن يجمعوا بين آراء الفريقين ؛ فرأوا أن الشكل الفني بكل أنساقه ليس غاية في ذاته ، ولكنه وسيلة إلى الكشف عن الإنسان داخل النظام الذي يبتدعه النص الأدبي . ولعل الدكتورة يمنى العيد من أشد المتحمسين لمثل هذا الاتجاه ، الذي تعتبر جوليا كريستيفا J. Krestiva من أكبر الممثلين له في أوروبا .

---

(١) انظر : الدكتور فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث ٤٧٠ ، دار الجيل بيروت سنة ١٩٨٥م . وكان يعقب بذلك على تطبيقات الدكتور كمال أبو ديب على النصوص الشعرية .

أما المتحمسون للنظرية البنيوية ، وفي دائرة النقد الأسلوبي ، فهم إما من المنْبهرين بهذه النظرية الجديدة ، أو من الذين امتلكوا ناصية التراث ورأوا فيها مُوَطّئات صالحة ؛ كآليات يستخدمها الناقد الأسلوبي في مقارباته للنصوص الأدبية . ويقف في مقدمة هذا الفريق الدكتور شكري عياد والدكتور عبد الله الغذامي والدكتور عبد السلام المسدي ، على الرغم من لغته النقدية الغامضة ، ومحمد الهادي الطرابلسي الذي برع في كتابه «خصائص الأسلوب في الشوقيات» على نحو لافت للنظر .

وتكمن قيمة هذا الاتجاه الأسلوبي البنيوي في أنه وليد عصر الاختراعات المعقدة ، وتحكُّم التفكير العلمي في كل مناحي الحياة ، وهو محاولة لعَلْمَنَة النقد الأدبي ، أي جعله يستخدم القوانين العلمية على نحو صارم . كما يكتسب تلك القيمة من كونه قادراً على تقديم طرائق عديدة لتحليل النص الأدبي . ومن الضروري أن نشير إلى أن هذا الاتجاه - وكما هو ثابت في المعالجات التطبيقية - أقرب إلى ميدان البلاغة العربية وما ورثناه من خزائنها ، وأكثر توافقاً مع خصائص نقدنا القديم . لكن العرب ، وإن خلّفوا تراثًا بلاغيًا ونقديًا كبيراً ، فإنهم لم يضعوا تصوّراً فلسفياً يحُدّد منطلقاتهم ومرتكزاتها الفكرية ، في هذا المجال ، كما هو الحال عند الغربيين في مجال الدراسات الأسلوبية البنيوية ؛ فازدادت حاجتنا إليه ؛ الأمر الذي يحْملُنا - باندفاع - على استرفاده ليمدّنا بكل ما يُنمّي حركتنا النقدية المعاصرة ؛ على أن تتحوّل أصوله إلى دم أصيل يسري في عروق نقدنا ، لا أن نمسخ وجوهنا ونقلب سحْنَتَنا لتتواءم مع الكائن الوافد الغريب ، وعلى أن تتصالح فيه - كذلك - النظرات العلمية الصارمة مع الرؤية الحدسية الشفّافة ، وتمتزج في كيانه المضامينُ الفكرية والإنسانية مع الأشكال الفنية وأنساقها وعلاقاتها ، ويُشكّلان كُلاًّ واحداً يحدّد مدارات النظام في النصّ الأدبي .

وفي تصوري أنه منذ مرحلة النقد الفطري الموسوم بالبديهة والارتجال ظلّ جسدُ اللفظ (فيزيقيًا) يُسيطر على ذاكرة الناقد العربي وحتى حين اكتملت دائرة ذلك النقد ، وأصبح علماً قائماً بذاته ظلّ ، في معظمه ، فنيًا خالصًا أشبه مايكون بنظرية الفن للفن التي تُروّج لها البرناسيةُ بحماسة وإصرار ، وظلّ الشكلُ الفني مناط اهتمام النقاد ؛ ومن هنا كان لقاؤهم حميما مع الاتجاه الأسلوبي البنيوي ، وإنْ تخطّى هذا الاتجاه - في بعض توجهاته - حدودَ التّشكّلات اللفظية إلى ما يرقد تحتها من خزائن اللاشعور أو الدلالات الاجتماعية والإنسانية أو القوى المُحرّكة لطاقات الأديب الإبداعية .

ولعله من المثير حقًا أن الاتجاه الأسلوبي البنيوي يسير ذهابًا وجيئة بين قطبين مُتباعدين تمامًا ، هما : التجريد الذهني والمُحسّات الفيزيقية لأجساد الألفاظ وتركيباتها . وأحيانا كان روّاده يجاوزون ذلك بالجمع بين هذين البُعدين .

وعلى الرغم من أن نقاد الأدب قد أفادوا كثيرًا من النتائج التي توصّل إليها علماءُ اللسانيات المعاصرون فإني سأُقْصي من ميدان دراستي هذه الألسنيين وقضاياهم ، بل إننا سنذهب إلى أبعد من ذلك حين نستسقط بعض آراء الأسلوبيين ؛ وخاصة أولئك الذين رأوا إخراج الفن الأدبي من دوائر الأسلوبية . ولكننا سنُبْقي على مناهجهم وطرائقهم في التحليل ، سواء أكان ذلك على مستوى المفردة أو التركيب (الجملة) ، مجاوزين ذلك إلى كُلّية النص .

وإذا كنت سأعرض لجهود النقاد الأسلوبيين العرب فإني سأعمد إلى إثبات توجّهاتهم وتسجيل آرائهم أكثر من حشد أسمائهم ، لأن مركز اهتمامي منصب على القضية التي أعالجها ، والتيارات التي تدور في حَلْبتها ، وهو ما يتطلّبه رصدُ الظاهرة المدروسة وصفيًا .

وتجدر الإشارة إلى أن الذي ضاعف من معاناتي ، وكثّف الصعوبات التي تعترضني في هذا البحث أن غبار المعركة لم ينقشع بعد ، وأن هذا الاتجاه في النقد العربي مازال في عنفوانه ، ولأننا نعيش اليوم سوقه الرائجة ، ولا يفصلنا عنه زمن يُمكّننا من رؤيته من بعيد ؛ فنطل عليه إطلالة إحاطة واستشفاف ؛ وإنْ كانت سوقه قد كسدت في موطنه الأصلي .

وأسجل - هنا - تقديري الكامل للتوجّه الذي يروده الدكتور شكري عياد نحو تأسيس مبادىء علم الأسلوب العربي ؛ وخاصة في كتابه «اللغة والدلالة» . وقد نبّهني هذا الكتاب على نحو أكثر إحكامًا إلى العمل على إنضاج هذه الفكرة التي شرع يـؤَصّلها ويـؤَسس لها . وأرجو أن أكون قد وُفّقت في الإسهام بنصيب متواضع في بلورة هذا المشروع عن طريق إعطائه وجهًا عربيًا ، يتقّيه من الآراء المتداخلة والمتشابكة التي أوقعت القارىء العربي في لُجج الفَذْلكات اللفظية والتواءات التفكير ، وبهلوانيات تعبيرية تشبه حركات لاعبي «السيرك» . كما أنني سأبذل قصارى جهدي لتخليص أفكار هذا الاتجاه النقدي من كل تناقضات الثقافات الغربية وتوجهاتها المتطرّفة .

وإذا كان الدكتور شكري عياد قد تحصّن خلف متاريس الفكر العربي فإن كثيراً من الجهود التي بذلها باحثون عرب آخرون قد لبست مسوح التغريب فبنوا في أرض غريبة ، وعجزوا عن إمداد الحياة الثقافية العربية بزاد جديد . وهو فيصل فارق يُمايز بين طريقين : أحدهما أصيل ، والآخر زائف . وينبغي لنا أن ندرك ذلك جيّدًا كي نحتفظ بمقدراتنا ومقومات شخصيتنا الأصيلة ؛ في الوقت الذي نكون فيه قادرين على رفد الحضارة الإنسانية بكل ما يكفل لها التطور والنماء .

وفي هـذا الإطار تجدر الإشـارة إلى أن من النقـاد مَنْ استـوعب النظريـات البنيويـة والسميولوجية والتشريحيـة ، وتصرّف في أصولها وجزئيـاتها على نحو حر؛ فانتقى ومزج وخرج برؤى طبّقها بشكل ينمّ على شخصية ناقدة متمكّنة ، حتى ولو كانت سجينـة المبادىء المطروحة للنظرية الـوافدة ، كما هو الحال عند الدكتور عبد الله الغذامي ، ومن هؤلاء النقاد مَنْ توقّف عند الخطوط العريضة للنظريـة البنيويـة ، فغامت أعمالـه ولفّها الغمـوض التام ، واتسمت تطبيقـاته بالسطحية والضحالة كما أسلفت .

ومن أجل أن تكتمل اللوحة فـلابد أن أعرض - على نحو مُفصّل - بعض التجارب التطبيقية المُقَدَّمة؛ كي نقف على درجة الفهم لأُصول النظريـة البنيوية عنـد هـؤلاء النقـــاد ، كما نقف علـى مقـدار المرونـة التي يتمتعـون بها ، والحـدود التي يصلون إليها إنْ جاوزوا أصول تلك النظرية الطارئة على نقدنا؛ على أني لن أقف محُايدًا ، بل سأكون مُقَوِّمًا ومُوَجِّهًا .

وفي الختـام فلست أدّعي تـواضعـًا حين أقرّ بأني لم أضـف جديـدًا إلى مـادة البحث التي استخدمها مَنْ عُنوا بالاتجاه الأسلوبي البنيوي قبلي . ولست مُغاليًا - في الوقت ذاته - إذا زعمت بأني حـاولت جادًا - وعبر إحدى عشرة سنة من القراءة والمتابعة وتجميع النصـوص وتسجيل الملاحظات - أن أُمَنْهج هذه المادة العلمية على نحوٍ أكثر تماسكًا وإصابة للغرض فيما أتصور .

والله ومن وراء القصد .

عدنان قاسم

مدينة العين ١٩/ ٨/ ١٩٩١م

الفصل الأول

الأسلوبية

تطور وتاريخ

أولا - في النقد الغربي :

تستند الاتجاهات النقدية المهيمنة ، في فترة زمنية محددة ، إلى فلسفة خاصة يُمليها العصرُ وطرائق التفكير وثقافةُ الأمة . ويعود النقد الأسلوبي البنيوي في نشأته وتطوره واكتماله في النصف الثاني من القرن العشرين إلى التطور الذي طرأ على علم اللغة منذ بدايات القرن التاسع عشر . فمنذ ذلك التاريخ أخذت المناهج العلمية التجريبية تزحزح المنهج التاريخي عن مكانته، بعد أن كان قد بَسَط سيطرته على الدراسات الإنسانية منذ أمد بعيد .

وأرست الفلسفة الوضعية بُنْيانها على قواعد المنهج الوصفي الذي يرى أن وظيفة العلم الجوهرية هي المعاينة المباشرة للظاهرة ؛ لتشخيصها من خلال رصد وتسجيل الملاحظات عن الأشياء والوقائع، وإدراك ما بينها من علاقات متبادلة، وتصنيف خصائصها وترتيبها، ووصف سياقاتها(١). ويعتدّ المنطق الوضعي بالتعبير الكمي عن المفاهيم، فتُصاغ فيه تلك المفاهيم صياغة دقيقة ، ويتخذها مقياسًا لتقدّم العلوم ؛ الأمر الذي جعله يُصَنّف علم الفيزياء في المرتبة الثانية بعد الرياضيات في سُلّم تقدّم العلوم ، ويضع علم الاجتماع في آخر المطاف لافتقاده إلى التعبير الكمي الدقيق الذي من شأنه أن يجمع ما يبدو لنا مختلفًا تحت قانون واحد(٢).

وكان لذلك دوره في رسم الأساس الفلسفي للنظرية البنيوية التي وُلد النقد الأسلوبي في كنفها كما أسلفنا . وفي ظل هذا الأساس شرع النقد الأدبي يتوجّه توجّهًا علميًا يقارب، منه، الأعمال الأدبية على نحوٍ وصفي محض .

---

(١) انظر جيرالد هولتون ، ماخ وأينشتين والبحث عن الحقيقة ٤٧١ ، عالم الفكر ، المجلد الثاني، العدد الثاني ستمبر سنة ١٩٧١م . وانظر : الدكتور محمد السرياقوسي، التعريف بمناهج العلوم ٩٩ وما بعدها ، دار الثقافة القاهرة سنة ١٩٨٦م .

(٢) د. زكي نجيب محمود ، المنطق الوضعي ٢ ٩-١٤ مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة، سنة ١٩٦١م.

وكان هذا الهدف حلماً من أحلام الوضعية ، وفي ذلك يقول تودوروف ، أحد مؤسسي الأسلوبية الأدبية Literary Stylistics: «والتمييز ، إن لم نقل التعارض ، بين التأويل -وهو ذاتي وقاصر ، وفي أشد الحالات اعتباطي★ وبين الوصف كفاعلية ثابتة ونهائية ، حلم من الأحلام التي راودت الوضعية في مجال العلوم الإنسانية . ولقد صيغت منذ القرن التاسع عشر مشاريع تهدف إلى إيجاد نقد علمي لم يكن بعد أن أقصى كل تأويل ، إلاّ وصفًا محضًا للأعمال»(١)، وهو ما يمكن أن يطلق عليه الأسلوبية الوصفية - Descriptive Stylistics.

وتجلّت النظرية البنيوية في أدق صورها في الدراسات اللغوية الحديثة التي نهضت بها أسّه دي سوسير من نُظُم فكرية فارقت بينها وبين المعيارية ، كما فَرَقَت بينها وبين الأحكام القيمية والنظرة الجزئية . ويذهب سوسير إلى أن الألسنية علم وصفي ، «وللوصول إلى درجة العلمية هذه ، لابد للألسنية أن تند عن وجهة النظر المعيارية معتمدة وجهة نظر وصفية موضوعية بعيداً عن أحكام القيمة . وبدل أن تعمد إلى إصدار التشريعات، كما هو الأمر في القواعد التقليدية (لا تقل بل قُل)، فإن الألسني يصف معطيات ملاحظته ومعاينته، وبدل أن ينهج نهجًا ذريًا وجزئيًا لوقائع لاتعرض ولا تحلّل المنظومة ، فإن الألسني يسعى لفهم تشغيل وسير منظومة اللغة»(٢).

وتأثر تودوروف وغيره من الأسلوبيين البنيويين بهذه الفلسفة الوضعية التي ألقت ظلالها على اللسانيات الحديثة فكان تأثيرها بالغًا في عقلية الألسنيين المحدثين ومناهجهم التي استخدموها في دراساتهم اللغوية ؛ حتى إن تودوروف نفسه «يُعَنْون أحد كتبه - ويمكن أن يُعَدّ هذا الكتاب متنًا أساسيًا

★ صوابه حذف بين وإبقاء العاطف.

(١) الشعرية ٢١ . ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٨٧م.

(٢) يوسف غازي : مدخل إلى الألسنية ٩٨ ، منشورات العالم العربي الجامعية ، دمشق سنة ١٩٨٥م.

في نظرية النقد عند البنيويين - «البويطيقيا» أو علم الشعر Poetics ، بدلاً من «النقد»(١).

ويبدو هذا التأثر جليًا ، كذلك ، في المصطلحات التي يستخدمها هؤلاء الأسلوبيون البنيويون ، فهي مصطلحات اقتطعوها من العلوم التجريبية والرياضية والفلسفية والنفسية . وقد وقفنا على ذلك من خلال قائمة تلك المصطلحات وتعريفاتها التي أوردها الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه «الأسلوبية والأسلوب» . فالمصطلح «أفقي» - مثلاً - تستعمله «علوم الطبيعة ، ولاسيما في ميدان التشريح ؛ فيُقال : مقطع أفقي (Coupe Trans-versal) ، ومقطع عمودي : (Coupe Longitudinale) . وقد تستعمل العبارتان : المقطع العَرْضي والمقطع الطولي ، وللمصطلحين استعمال آخر أشد دقة وأقرب إلى مصطلحات الرياضيات ؛ إذ نقول مثلا : تصنيف أفقي (Classification Horizontale) ، وتصنيف عمودي (Classification Vertical)»(٢).

وماقيل في هذا المصطلح يمكن أن يقال في بقية المصطلحات : فـ«الباث» من مصطلحات الفيزياء ، والبديل من المنطق ، والاستنباط من علم النفس ، والبُعْد من العلوم الرياضية ولاسيما الهندسية منها ، والثقل ، ومنه مركز الثقل من العلوم الرياضية ، وتجريبي من علوم الطبيعة خاصة ، والإسقاط من العلوم الرياضية ويستعمل اللفظ في الفيزياء الضوئية ، والتّشَبُّع من مصطلحات الكيمياء ، والإفراز من الطبيعيات ، والقاطع المشترك من الرياضيات ، والقناة من الفيزياء ، والمُماس من الهندسة ، إلى غير ذلك من المصطلحات التي أخذت من العلوم الفلسفية والنفسية والمنطقية . . .(٣).

(١) الدكتور شكري عياد ، دائرة الإبداع ١٤ ؛ دار إلياس العصرية ، القاهرة ، سنة ١٩٨٧م.

(٢) الأسلوب والأسلوبية ١٣٠ .

(٣) انظر : السابق ١٢٥-٢٠٧ .

وفي السنة ذاتها التي توفي فيها أُوجست كونت (١٧٩٨-١٨٥٧م) وُلد فرديناند دي سوسير (Ferdinand De Saussur)(١) (١٨٥٧-١٩١٣م) الذي وضع قواعد التفكير البنيوي في اللسانيات ، وذلك في كتابه «محاضرات في الألسنية العامة» Course in General Linguistics الذي نُشر سنة ١٩١٥م. وقد اتخذ فيه من اللغة ذاتها ميدانًا لدراسته رافضًا الاعتداد بأيِ معيار خارجي عنها، وهو ما يسمى علم اللغة النصيّ Textlinguistics . واتسمت دعوته بكثير من الصرامة والحسم حين قال: «يجب أن يكون الانطلاق من اللغة ذاتها». وبنى على هذه الأرضية قاعدة جوهرية تدعو إلى اعتبار اللغة منظومة لاتعترف إلا بترتيبها الخاص ، وتلتزم بالقاعدة «الدستور» : «داخلي هو كل ما يُغيرّ المنظومة مهما تكن درجة التغيير»(٢). وعلى ذلك غدت اللغة إمبراطورة مُتَوّجة، تُملي على المحلل الأسلوبي وما عليه إلاّ أن يمتثل لأوامرها، وغايته القصوى أن يصيخ السمع إلى ما تُسرّه من دلالات.

وكان أعظم ما يميّز هذه المنظومة هو العلاقات التي تربط بين عناصرها. وقد أشار إلى فكرة العلاقات فأكد «أن اللغة منظومة لاقيمة لمكوناتها إلا بالعلاقة القائمة بينها ، وبالتالي ، لايمكن للألسني اعتبار مفردات لغة ما كيانات مستقلةً ، بل إن لزامًا عليه وصف العلاقات التي تربط هذه المفردات»(٣).

وفي طريقه لتعبيد أولى الخطوات لميلاد الأسلوبية فرق سوسير بين اللغة والكلام (Langue-Parole) ، فاللغة - عنده - «كنز يدّخره الأفراد الذين ينتمون إلى مجموعة واحدة عبر ممارسة الكلام ، وهي منظومة نحوية

(١) انظر : جورج مونان ، علم اللغة في القرن العشرين ٤٧ ومابعدها . وانظر : د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٢٤٤.

(٢) محاضرات في الألسنية العامة ٢٠، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر ، دار النعمان للثقافة ، جونية، سنة ١٩٨٤م

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

موجودة بالقوة في كل دماغ ، وتحديداً في أدمغة مجموعة أفراد ، إذ إنها لا توجد تامة عند الفرد وإنما لدى المجموعة(١). أما الكلام فهو على عكس ذلك، عمل فردي للإرادة والعقل ، ومن المناسب أن نميز فيه :

١- الأنساق التي يستخدم الفرد الناطق من خلالها رمز اللغة للتعبير عن فكره الشخصي .

٢- الآلية النفسية - الفيزيائية التي تساعده على تجسيد هذه الأنساق»(٢)

وأثارت تلك التفرقة بين اللغة والكلام فكرة (القوة والفعل) الفلسفية، كما كان لها صداها وانعكاساتها في الفكر الألسني. ويكفي أن نضع بين يدي القارىء ما شرّع له تشومسكي في ثنائية (المقدرة والأداء- Competance Performance).

وقد بلغ من تأثير سوسير على الألسنيين ، ومنهم ألسنيون عرب ؛ أنهم شرعوا يُمَثّلون لأفكارهم بالطريقة ذاتها التي مَثّل بها اللغة بلعبة الشطرنج ؛ فذهب - على غراره -الدكتور محمود فهمي حجازي ، على سبيل المثال ، إلى أن «المقارنة بين اللغة والكلام على نحو ما تكون المقارنة بين النوتة الموسيقية لإحدى السيمفونيات والإمكانيات المختلفة لعزف هذه السيمفونية ، النوتة وإمكانيات تقديمها تختلف باختلاف آحاد العازفين. فعندما تعزف السيمفونية مرة من المرات ، يكون لهذا العزف وجود ماديّ مباشر ، وعندما تعزف مرة أخرى يكون لذلك العزف وجودٌ مادي آخر ، لايمكن أن يتفق الأول مع الثاني اتفاقاً كاملاً ، ولكن بينهما قدراً كبيراً من الاتفاق يجعلنا نتعرف منه على السيمفونية المُقَدّمة . .»(٣).

وعلى الرغم من ذلك فإن سوسير لم يكن يبحث عن الاستخدام الفردي للغة

---

(١) السابق ٢٥ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) د. محمود فهمي حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية ١٥٩، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، وزارة الإعلام، الكويت سنة ١٩٨٢م.

مّن جيث تميّزه ، ولكنه كان يبحث عن النظام اللغوي كما هو مُتحقّق «في عقل أبناء البيئة اللغوية الواحدة ، إن اللغة بهذا هي مجموع الوسائل والإمكانيات التي تحُدّد بنية العبارات الفردية المختلفة»(١). وهذا يعني أن سوسير يقف على خطّ مقابل للخط الذي انحرف إليه تلميذه شارل بالي Charles Bally (١٨٥٦-١٩٤٧م) في اتجاهه إلى البحث عن الأسلوب الفردي في استثماره لقواعد وقوانين النظام اللغوي العام ، ومن ناحية أخرى فإن هذا يجعلنا نستحضر ما قاله ابن خلدون في تعريفه الأسلوب - كما سيتضح فيما بعد - من أنه القالب أو المنوال الذي يُنْسج على غراره أو هيكلية التفكير اللغوي للأساليب عند الأمم .

ومن اللافت للنظر أن يكون سوسير هو المُوَطِّىء لنشأة بعض العلوم اللغوية ، التي أفادت منها (الشعرية) إفادة حاسمة في تطوير معطيات الأسلوبية، فرأى - مُبَشراً بميلاد علم العلامات Semiology - أنه مادامت اللغة منظومة من العلامات تعبر عن فكر ما فإنه «يمكننا تَصَوّر علم يدرس حياة العلامات في صور الحياة الاجتماعية ، وهو يُشكّل جانبًا من علم النفس الاجتماعي ، وبالتالي علم النفس العام . إننا ندعوه (Semiologie) يدلّنا على كنه وماهية العلامات والقوانين التي تنظمها . . . وما الألسنية إلاّ جزء من هذا العلم العام . .»(٢). وهكذا رسم دائرة السيميولوجيا على نحوٍ أكثر اتساعًا من دائرة الألسنية ، وتلك إرهاصة تحققت فيما بعد .

وتأسيسًا على علاقة الألسنية بالسيميولوجيا ذهب إلى أن الرابط الجامع بين الدال والمدلول اعتباطي، «وأن العلامة هي مجموع ما ينجم عن ترابط الدال

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها .

(٢) محاضرات في الألسنية العامة ٢٧ .

والمدلول»(١). ولعل ذلك كان سبباً من الأسباب التي أوجدت نظرية القراءة ، وأسهمت في إبراز الغموض، من حيث هو خاصّية إيجابية، وغدت -بذلك- فكرة تعدد الدلالات مع توحّد الدال، أمرًا قارًّا.

ووضع - كذلك - حجر الأساس في التفرقة بين المنهجين التاريخي Dia-chronic والوصفي Synchronic مبرزًا تميّز الثاني على الأول ، مستبعدًا المنهج التاريخي ، مُلحًّا على عدم صلاحيته للدراسات اللغوية الحديثة. ويذهب إلى أن اللغة «لايمكن وصفها إلا إذا تموضعت في حالة ما ، ولايمكن للألسني أن يصفها في حالات مختلفة عبر تطورها» . ويمثّل لذلك، كعادته، بحال المراقب الذي ينتقل من طرف إلى آخر في جبال الجورا ، لتدوين انتقال المنظور(٢).

ولتوضيح هذه التفرقة الخطيرة بين المنهجين على نحو أكثر جلاء ، يلجأ إلى طريقته المعتادة في التمثيل لأفكاره بأمور من العالم المعيش ، ويفترض أن ثمة طريقتين للعبة الشطرنج ، كل واحدة منهما تمثل منهجًا من هذين المنهجين: «إحداهما تنظر في الرقعة إثر كل تحريك قطعة فتصف وضعها العام دون أن تهتم بما كانت عليه تلك الرقعة أو بما يمكن أن تؤول إليه ، وتلك هي الآنية (المنهج الوصفي) . والثانية تسجل المسابقة في صيرورتها من أولها إلى آخرها ، أو تصف حالات قطعة من القطع منذ دخلت حلبة السباق إلى أن سقطت أو انتهت المسابقة (المنهج التاريخي)» . (٣)

إن المفارقة الهائلة التي أقامها سوسير بين المنهج التاريخي المقارن والمنهج الوصفي الآني ، تعد تحوّلاً أساسيًا في الدراسات اللغوية وعلامة مميزة في

---

(١) السابق ٨٩ .

(٢) السابق ١٠٣ .

(٣) د. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والاسلوب ١٢٦ . وانظر : مدخل إلى الألسنية ١٠٣-١٠٤ . وانظر : محاضرات في الألسنية العامة ١١١ .

التفكير البنيوي الذي دعا إليه ، وإسهامًا جادًا في تأصيل الحركة الأسلوبية .

وكان تمثيله اللغة بلعبة الشطرنج مبعثًا لاحتذاء اللغويين به وقياسهم على ذلك . وهو يُمَثّل -هنا- بها للتفرقة بين المنهجين : الوصفي والتاريخي ؛ فيذهب إلى «أن حال اللعبة تقابل حال اللغة تمامًا ، وقيمة كل حجر من الأحجار مرتبطة بموقعه على الرقعة ، والأمر نفسه بالقياس إلى اللغة ، إذ تكتسب كل عبارة قيمتها بتقابلها مع العبارات الأخرى كلها»(١). وهو ما يجعل المنهج الوصفي يُعْنى بالنص كما هو ماثل ، بكل معطياته ، بين يديه .

وعلى الرغم من أن سوسير لم يستعمل قط لفظة «بنية» فإنه استعمل عبارات تشير إلى جوهر فكرتها وتكشف عن ماهيتها ، في مثل قوله : «إن اللغة لا تعرف إلا ترتيبها الخاص» ؛ مشيراً ، بذلك ، إلى فكرة «التحكم الذاتي» عند البنيويين ؛ فتعتمد البنية على مقوماتها الداخلية كما هي ماثلة في النص ؛ مبرزًا وظيفية الوحدات بدلاً من التركيز على المضمون . و «اللغة منظومة علامات اعتباطية» ، وقد اتخذت شكلها النهائي عند بارت ؛ باعتبارها صفة للعلاقة بين الدال والمدلول . و «أن اللغة منظومة يمكن لأجزائها ، بل يجب عليها ، أن تؤخذ بعين الاعتبار ضمن تضامنها التزامني» ؛ ملغيًا بذلك النظرة التاريخية ، مقيماً النظرةَ الوصفية الآنية على أنقاضها . معتقداً أنه ليس بوسعنا البدء بالعبارات وبناء المنظومة بعد جمعنا إياها ، لأنه يجب الانطلاق - وعلى العكس من ذلك - من تضامن الكل الجمعي وصولاً بالتحليل إلى العناصر التي تحتويها(٢). وتقفز ، في هذه العبارات ، فكرة النسق أو النظام ، الذي يُبْنى على سمة «الشمولية» ، وهي من أخصّ خصائص البنيوية ؛ لأنها تتخذ من العلاقات بين العناصر لا العناصر ذاتها موطن عنايتها .

---

(١) محاضرات في الألسنية العامة ١١٠ .

(٢) السابق ١٠٩- ١٣٩ . وانظر : مدخل إلى الألسنية ٩٢ .

وعلى ذلك فإنه لايمكننا أن نفسرّ بنية اللغة، من حيث كونها نظامًا، بكشف العناصر الأولية التي تتكون منها ، بل إن تفسيرها يعتمد على تحديد العلاقات بين تلك العناصر . ولعل دراسته للأصوات اللغوية تكشف عن طبيعة التفكير البنيوي والمنهج الوصفي (الآني) الذي يستخدمه فيها ؛ لذا فقد رأى أن البحث «الفونولوجي Phonology لا يقتصر على دراسة العناصر أو الجزئيات أو الوحدات الصوتية في نفسها ، ولكنه يتناول بنيات العلاقات المحددة والمميزة لكل جزئية(١). وذلك ما سبق أن أكدناه في حديثنا عن النظرية البنيوية في العلوم الطبيعية والرياضية .

وقد استملحت ربط الدكتور حجازي بين اللغة والفنون الأخرى؛ منطلقًا من فكرة العلاقات، حين ذهب إلى أن ما يصدق على اللغة يصدق على الفنون ، «فالألوان في الصورة تتحدد أهميتها لا بمادتها الزيتية أو بمادة الجواش التي تحويها ، بل بوظيفة كل لون في البناء العام للصورة . وفي الموسيقى ليس للخصائص الفيزيائية لمادة الصوت أو لجزئيات الصوت السمة الحاسمة ، بل إن العلاقات بين العناصر المكونة وكيفية تناسبها هي التي تجعل من العمل الموسيقي إبداعًا فنيًا . إن التحليل الفونولوجي لا يرفض تحديد جوهر الشيء عن طريق طبيعته ، ولكنه يرى مثل هذا العمل قاصرًا فينبغي أن ينظر إليه في إطار وظيفته كجزء من كُلّ»(٢). ويجدر بنا أن نشير إلى أن وظيفة العنصر لا يمكن تحديدها على نحو دقيق إلاّ من خلال وصف علاقته بالعناصر الأخرى التي تتكوّن منها البنية الكلّية للنص الأدبي .

وما فعله الدكتور حجازي من الألسنيين العرب في تشبّهه بسوسير كان صدى لما فعله الغربيون ؛ فقد أثّر سوسير في الألسنيين الغربيين تأثيرًا كبيرًا حتى

(١) أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية١٦٦ .

(٢) السابق ١٦٦ - ١٦٧ .

إنهم نقلوا مقولاته في البنيوية ، أو أخذوا عناصرها فطوروها ، ويكفي أن أقدم بين يدي القضية ما مَثّل به جورج مونان G. Mounin لمفهوم البنيوية على غرار تمثيل سوسير بلعبة الشطرنج ، وهو مثال طاولة مصنوعة من خشب أبيض ؛ قال : «إن تحليل بنية هذه الطاولة إنما هوالبحث عن الوحدات الحقيقية التي تُكَوّنها ، ثم تفكيكها قطعة قطعة بحيث نتمكن من إعادة جمعها كطاولة . وللوهلة الأولى هناك بنية بوجود وحدات من أشكال مختلفة تستخدم بدورها حسب قواعد مختلفة لا بنظام محدد . وأن يكون هناك بنية فهذا يعني وجود انتقاء في ترتيب الوحدات . ولكن ما معيار هذا الانتقاء؟ إنه الوظيفة التي هي مفهوم جوهري في الألسنية البنيوية»(١).

وهو ينطلق ، في ذلك ، من الفكر البنيوي لسوسير . ولعل المقارنة بين قوليهما يكشف إلى أيٍّ حدّ كان مونان متأثرًا به؛ فوظيفة كل عنصر من عناصر الطاولة يوازي -عند سوسير- وظيفة كل عنصر من عناصر لعبة الشطرنج ، من حيث دوره في البنية وفاعليته في بنائها . كما أن الوظيفة ذاتها ناتجة عن فكرة العلاقات . يقول سوسير : «إن كل قطعة من قطع اللعبة ، إذا ما أُخذت منعزلة ، لا تمثل شيئًا وليس لها قيمة ، وهي لا تكتسب قيمتها إلا في إطار المنظومة (أي قواعد تسيير اللعبة) ، أن أبدّل قطعة بأي شيء كان فهذا غير مهم : بوسعي تبديل البرج بزر قميص مثلا ، شريطة أن أحتفظ بقيمة البرج نفسها وبطريقة تشغيله ذاتها في اللعبة»(٢).

أما جورج مونان فإنه يحذو حذوه فيقول : «لنفرض أن حادثًا ما حَرَم الطاولة من إحدى أرجلها ، فبوسعي إبدالها بقضيب معدني أو برجل منضدة

(١) مدخل إلى الألسنية ٩٢-٩٣ .

(٢) محاضرات في الألسنية العامة ١١٢

من طراز لويس الخامس عشر ، أو بعصا مقبض مكنسة»(١).

كما أن تعريف هيلمسليف(Louis Hjelmslev) للبنيوية يفيد بأن نقطة الانطلاق ومحطة الهبوط للتيار البنيوي إنما تقع في كتاب «محاضرات في الألسنية العامة» لسوسير . وهو ما حدّده بقوله : «إن الألسنية البنيوية إنما هي مجموعة أبحاث تنهض على فرضية مفادها : إنه لمن المشروع علميًا وصف اللغة بأنها قبل كل شيء ماهية مستقلة مكونة من ارتباطات داخلية ، وبمعنى آخر أنها بنية»(٢).

وهذا هو الذي جعل «الهدف من التحليل اللغوي تحديد العناصر الأساسية المكوّنة التي يمكن اكتشافها عن طريق تقابل الصيغ وإيضاح العلاقات المتبادَلة بينها ، أي بإيضاح كل الإمكانيات التي تجعل من اللغة نظامًا للتعامل بين البشر»(٣).

وإذا كان سوسير قد أقرّ اعتباطيةَ العلامات في تحديده لعلاقة التركيبات اللغوية بالقارىء والظروف التي تكتنف نشأتها Extralinguistic Context فإنه عُني ، كذلك ، بالسياق اللغوي Linguistic Context الذي وردت فيه ، من حيث علاقة المفردات ببعضها أفقيًا وعلاقة المفردة بغيرها من المفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي . وأصبح النظام اللغوي عند البنيويين يتألف من عناصر داخلية Internal وعلاقات خارجية External .

وفي عرضه المفصّل لتلك العلاقات اللغوية رأى أنها تنقسم قسمين : إحداهما تركيبية ، والأخرى استبداليةُ(٤). وهذه خاصية جوهرية في البنية ، تمسّك بها الألسنيون فيما بعد بتأثير منه . ويكون - بذلك - قد «وضع أسس اللغة البنيوية

(١) مدخل إلى الألسنية ٩٣ .

(٢) محاضرات في الألسنية العامة ، مقدمة المترجم ٤ .

(٣) أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية ١٦٠ .

(٤) محاضرات في الألسنية العامة ١٤٩-١٥٣ .

وحدّد محورَيْ تشغيلها : محور الأنساق (محور التركيب) ومحور الانتقاء (محور الاستبدال)(١). وقد أفاد الأسلوبيون من هذه الرؤية واستخدموها في تحليلاتهم، وصدروا عنها على نحوٍ احتلت فيه مركز الصدارة في تطبيقاتهم.

وعلى ذلك فإن النظريةالبنيوية التي غرس بذورها سوسير كانت الوِرْد الذي نهل منه كثير من البنيويين، في مقدمتهم الأنثروبولوجي ليفي شتراوس C. Levi-Strauss ، وقد استقى منها تخطيطاته في التحليل. كما أن المقارنة بين البحث الفونولوجي الذي راده اللغويان: الروسي تروبتسكوي Tru-betzkoy والبولندي الأمريكي ياكبسون R. Jukobson وبين البحث الفيزيائي الفسيولوجي للجانب المادي من أصوات اللغة المنقطع عن الوظيفة اللغوية عند سوسير ، على الرغم من أنهما قد طورا هذه الدراسات على نحو كبير ؛ فغدت تدرس الأصوات اللغوية من جانبها الوظيفي في بنية اللغة، تكشف هذه المقارنة عن أن سوسير كان هو الأصل الذي انطلقا منه(٢).

وقد تكاملت الدراسات الفونولوجية عند مدرسة براغ -فيما بعد- على يد تروبتزكوي نفسه الذي حدّد مصطلح «السمة الفونولوجية» بانتماء الصوت إلى مجموعة ؛ الأمر الذي جعلهم يعدّون تحليل السمات الفونولوجية مرحلة من مراحل التحليل الصوتي . وقد تحددت مكانة الرمز الصوتي عن طريق التقابل الدلالي - الفونولوجي مع الرموز الصوتية الأخرى(٣). وقد طور ياكبسون هذه الدراسات؛ وخاصة إضافته فكرة الملامح المميزة Distinctive Features.

---

(١) مدخل إلى الألسنية ١١٣ .

(٢) انظر : أصول البنوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية ، ١٥٦- ١٦٢ .

(٣) انظر : السابق ١٦٥ .

وعلى الرغم من أن فردينان دي سوسير كان الرائد الأول للبنيوية -كما كان ليفي شتراوس في الأنثروبولوجيا وميشال فوكو Michel Foucault وجان لاكان Lacan في علم النفس وعلم النفس التحليلي(١)- فإن مدرسة براغ البنيوية هاجمت كتاب Course عام ١٩٢٨-١٩٢٩م، وقد يكون ذلك الهجوم نبّه الألسنيين المعاصرين، فيما بعد، إلى أهمية هذا الكتاب . وكان ياكوبسون وتروبتزكوي قد أعادا الكتاب إلى التداول كنص نظري أساسي(٢). وإنْ كان بعض الألسنيين المعاصرين قد قللوا من أهمية سوسير من أمثال : بينفينيست Benvenist، لكنه اعترف بأن بدايات علم اللغة المتجدد في القرن العشرين موجودة لدى سوسير(٣).

ولكن هجوم السُنّيي براغ لا ينفي عملية التأثر وإنما يؤكدها ، لأن التأثر قد يكون إيجابيا باقتفاء الأثر ، كما يكون سلبيًا باتخاذ موقف مغاير .

ويعد شارل بالي(٤) -مؤسس علم الأسلوب الفرنسي من خلال : «بحث في الأسلوبية الفرنسية»Traité de Stylistique Français سنة ١٩٠٢م، - ثمرة طبيعية لتَتَلْمُذه على أفكار دي سوسير . وإذا «كانت ألسنية سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي، فإن هذه الألسنية نفسها قد ولّدت الهيكلية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معًا «شعرية» ياكبسون» و«إنشائية» تودوروف وأسلوبية «ريفاتير»(٥).

ويرى شارل بالي -وهو يتعامل مع علم الأسلوب باعتباره فرعًا من علم

---

(١) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ٥-٦، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، سنة١٩٨٦م.

(٢) علم اللغة في القرن العشرين ٥٢ .

(٣) السابق ٥٥ . وللوقوف على أثر سوسير فيمن جاء بعده من الألسنيين يمكنك الرجوع إلى ما كتبه جورج مونان، في هذا الكتاب، عن شخصيات تأثرت وعارضت أو أخطأت الفهم لما قدمه سوسير، من أمثال نيكولاسير جيفتش تروبتزكوي (ص٩٧ ومابعدها)، وليونارد بلومفيلد (ص١١١ ومابعدها)، ولويس هيلمسليف (١٢٧ ومابعدها)، ورومان ياكوبسون (ص١٤١ ومابعدها) ، وزيلغ سابيتي هاريس (ص١٧٥ ومابعدها) .

(٤) انظر: د. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ٢٣٧ ؛ للوقوف على نشاطات شارل بالي الأسلوبية ومصنفاته فيها.

(٥) السابق ٤٧ .

اللغة- «أن العالم اللغوي يبحث عن قوانين لغوية تحكم عملية «الاختيار» التي يقوم بها أي شخص يستعمل اللغة ، ولايبحث عن القوانين الجمالية التي تخصّ الأدب دون غيره من الأغراض التي تستخدم فيها اللغة(١). وإذا كانت وظيفة العالم اللغوي - عند بالي- هي البحث عن القوانين اللغوية التي تحكم عملية الاختيار فإن وظيفة المحلل الأسلوبي قد تطورت على أيدي تلاميذه لتصبح أكثر خصوصية فتغدو البحث عن القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي.

كما أن إدراك حدود الدائرة الأسلوبية - الذي خرج بموجبه الأسلوب الأدبي من ميدان أبحاثه- نبّه مبكرًا إلى أهمية دراسة الأسلوب، وفتح الطريق ، في خطوة تالية ، عند تلاميذ بالي نفسه من أمثال ماروزو Marouzeau وكريسوCressot - لدراسة الأسلوب الأدبي؛ لأن الأسلوبية نشأت - كعلم - من خلال البحث عن الطرائق الخاصة للمتكلم في بناء الجمل والربط بينها ، والصيغ المستعملة ، واختيار أدوات لغوية معينة دون غيرها .

وتجدر الإشارة - هنا - إلى أن مصطلح «الأسلوبية» بدأ بالبروز، من حيث كونه علماً يهدف إلى تحليل اللغة والكلام على نحوٍ خاص ، مع شارلي بالي منذ مطلع القرن العشرين، ثم تطورت الأسلوبية وغدت منهجًا يستخدم في تحليل النصوص الأدبية ، واستعملت طرائق مختلفة تعتمد المستويين الأفقي والرأسي قاصرة جهدها على التركيب اللغوي في عمليات الوصف والتحليل.

وخطا تودوروف Tzvetan Todorov بالنقد البنيوي خطوة حاسمة نحو شعرية النص الأدبي من خلال كشفه عن «نواميس الخطاب ، في شبكة دلالاته اللفظية ، والنحوية ، والإيقاعية ، ونوعية علاقاته بالعالم ، عبر الإشارات

(١) الدكتور شكري عياد ، مدخل الى علم الأسلوب ٣٢، دار العلوم، الرياض، سنة ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

اللغوية . يقـول في كتابه «ما هي البنيـوية» (سوي ١٩٦٨م) «إنها علم يهتم بهذه الخصوصية المجردة التي تشكل تفرّد الحدث الأدبي ، أي : الأدبية»(١). ويكون تودوروف، بذلك ، قد جاوز حدود الأسلوبية في دوائرها اللغوية التي تتعامل مع الألفـاظ من حيث علاقـاتها ببعضها ، وامتـدت شعريتـه لتظفر بنصيبهـا في البحث عن علاقة الألفاظ والتركيبات بالسيـاق العام وعلاقاته بالعالم الخارجي والظروف القادرة على تفسير تلك التركيبات اللغوية .

وإذا كان سـوسير قد اتبع منهجًا وصفيـًا ، سبق لنا أن أوضحنـا عناصره ، فإن تلاميـذه من الألسنيين الأسلوبيين - وهم الذين اختاروا الأسلـوب ليكون عَلَماً على الطرائق الخاصة في الإبداع - قد اقتفوا أثره في دراسته اللغة .

ولكن شارل بالي اتخذ طريقًا مستقلاً فارق فيه سوسير ؛ لأنه يدرس الطرائق التي يتحوّل بها النظام اللغوي العـام إلى أسلوب خاص ، «وتتجلىّ طريقتـه فـي اعتبـار جميـع الخصـائص الحية للغـة انحرافـات Deviations عن القـاعدة . . »(٢). ولكنه بقي على اتفاق مع سوسير في أن «دراسـة وسائل اللغة التعبيرية هي الهدف الرئيس»(٣).

ومـن الضـروري - تمهـيدًا لمـا سيأتـي - أن نؤكـد حقيقـةً قد تجُنِّبُنا الخلط في أفكـارنا النقـديـة ، وهي أن نشـاط البنيوي لا يصـدر عن تخطيط سـابق ولا مدرسة أو حركـة ذات توجّه أيديولوجي مفـروض من خارج النص ، وإنما هو نشاط عقلي يقـوم على تفكيك الظاهـرة المدروسة إلى عنـاصرها الأوليـة وإعادة تـركيبهـا على نحـو يقف فيـه على القـواعـد التي تتحكم في وظـائف العنـاصر المكوّنة . ويتم ذلكً في عمليتين ، أولاهما تهدف إلى العثـور على مواطن التحوّل التي طـرأت على تلك العنـاصر وانعكـاس ذلك على الـدلالات الجديـدة التي اكتسبتها . أما الأخـرى فإنها تعمـل علـى اكتشـاف القواعـد التـي تتلاحـم

(١) فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث ٢٥٣ .

(٢)، (٣) كراهم هـاف، الأسلوب والأسلـوبية ٣٨ -٣٩، تـرجمة كاظم سعد الـدين ، دار آفاق عـربية ، بغـداد سنة ١٩٨٥م.

بمقتضاهـا تلـك العناصـر. وتتأسـس علـى أرضيـة النشـاط العقلي قوانين تنظم النشاط الإبداعي وتنفي عنه صفة الفوضى واعتباطية الصدفة(١).

وكانت هذه الثورة الألسنية وقاعدتها البنيوية قد ألقت ظلّها على النقد الأدبي ؛ فشهد حركة تقدمت في اتجاه عَلْمَنَة النقد ومحاولة فحصَ النص من داخله ، متجاوزة - بـذلك - الحد الذي وصلت إليه الاتجاهـات التقليدية ، التي تـركز جل عنـايتهـا على الظروف التي تكتنـف نشأة الأعمال الأدبية أو الغـايـات التي ترمي إليها. وهـو اتجاه - فيما يقوله كلنتوك Mac Clintock في كتابه «النظرية النقدية عند سنت بيف Sainte-Beuve's Critical Theory » - يتركز حول دراسـة «المؤلف من حيث علاقتـه بجنسـه ووطنـه وعصـره وأسرتـه وثقافتـه وبيئتـه الأولى وأصحـابـه الأدنين ونجـاحه الأول وأول لحظـــة بـدأ عنـدها يتحطم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصـة نواحي ضعفه»(٢). وهو منهـج استمر على يد هيبوليت تين Hippolyte Taineوبراندز Brandes وبرونتيير Brunetiére .

وظلّ هذا المنهج التـاريخي المقارن قائماً في مقـاربة الأعمال الأدبية حتى بـداية القرن العشرين. وقد وصـف سبيتزر، سنة ١٩٤٨م ، الموقف الأوروبي ، على امتـداد أربعيـن سنـة سابقـة لهـذا التاريخ ، من دراســة الأعمـال الأدبيــة ، فلاحظ أن معالجـة المحتويـات تبـدو ـ عندهم ـ «أمـرًا ثانـويًا بالنسبـة للعمـل العلمي حقًـا الـذي يكمن في تثبيت التـواريخ والحقائق التـاريخيـة لهذه الأعمال الفنية. وفي تخمين عناصر السيرة الذاتية والمصادر المكتوبة التي أدخلها الشعراء قسرًا في نتاجاتهم الفنية»(٣).

وقـد أدى ذلك الموقف إلى التفكير في تحوّل جـذري يعمل على الانتقـال من

---

(١) انظر: النقد البنيوي الحديث ٢٨١ ، ٢٨٢ .

(٢) ستانلي هايمن ، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢٦ ، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٨١م.

(٣) كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية ٢٦، وانظر: الألسنية والتاريخ الأدبي Linguistics and Literary History ٢

الدراسات التاريخية المقارنة والنقد الأدبي التقليدي إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تقيم نشاطها على أرضية النص الأدبي، عبر اكتشاف عناصره وتحليلها .

وقد اضطلعت مدرسة النقد الجديدThe New Criticism في أمريكا بدور مُمهِّد في هذا الطريق المتجه نحو نصّية النص الأدبي ، مجاوزة - إلى حدٍّ - الوقوف على تناول الظروف التي اكتنفت نشأة الأدب أو الحواشي التاريخية أو الاجتماعية التي تقتضيها التعليقات .

وكان ذلك التصدّي الخافت الصوت، فيما قبل الحرب الكونية الأولى في أوروبا، متمثلاً في حركة أدبية جديدة تحلّقت حول شعر ت. س. إليوت T.S. Eliot ، كما أفادت من تنظيراته النقدية التي حاولت الاقتراب من النص على نحو أكثر فاعلية . وما لبثت تلك الحركة أن تحوّلت إلى مؤسسة أدبية لها كيانها وأتباعها . وأسّسوا نشاطاتهم - وقد شملت النتاج الشعري لإزرا باوند Ezra Pound ، ونثرية جويس James Joyce ومجادلات وندام لويس Wyndham- على تركيز «الانتباه - فيما يقوله هاف - على الجوهر اللفظي للعمل الأدبي وعلى الصنعة الأدبية ، واستبعاد أغلب التاريخ الأدبي والحكم الأدبي التقليدي قبلهم ، باعتبارهما شيئًا مستنفدا خارجًا عن الموضوع . .»(١).

ولكن ثمة فارقًا يبايز بين طرائق الأسلوبيين الذين ينهجون نهجًا وصفيًا في مقارباتهم للنصوص ، وطائفة النقاد الجدد الذين كانوا يركزون الانتباه عرضًا على المقومات الداخلية والجوهرية للعمل الفني . .(٢). وثمة التقاء، من جهة أخرى، بين نظرتي البنيويين في فرنسا في الستينات

(١) السابق ٢٧ .

(٢) السابق ٢٨ .

وأصحاب النقد الجديد في أمريكا في الأربعينات والخمسينات حول العمل الأدبي من حيث استقلاليته عن الواقع الخارجي ، «فالعمل الأدبي ، عندهم جميعًا ، وجود خاص ، له منطقه وله نظامه ، أو بعبارة أخرى له بنيته التي تتميّز عن بنية اللغة العادية بإسقاط غرض الإبداع من حساب الكاتب . وهو مايعبرّ عنه أرشيبالد ماكليشArchibald Macleish بأن القصيدة لا تعني بل تكون»(١).

ولعل الفارق بين المدرستين النقديتين، الجديدة والتقليدية، يتجلى فيما يفصل بين نقد إليوت ونقد ماتيو أرنولد Matthew Arnold ، فالأول يكثر من الاستشهادات والاقتباسات يؤيدها «بالإشارة إلى مقاطع وعبارات معينة . وأن التوضيح المسهب لطبيعة الموهبة الشعرية في المقالات التي تتناول مارفل Marvell ودرايدن Dryden والشعراء الميتافيزيقيين يطوره الناقد بصورة رئيسة يكشف ما يجري داخليًا في قصائد ومقاطع معينة ، وبواسطة مقابلة هذه العبارات بغيرها لشعراء من فترة مختلفة»(٢) . وأما أرنولد فإن جل اهتمامه يتوجّه نحو غايات الأدب .

وإذا كانت الممارسات التطبيقية لإليوت قد وجهت الأنظار في اتجاه النص باعتباره مركز الاهتمام فإن وليم أمبسن Empson في كتابه Sev-en types of Ambiguity «سبعة أنماط من الغموض» الذي طبع سنة ١٩٣٠م، وهو تلميذ لرتشاردز A. Richards ، يدرس ظاهرة الغموض في النص الأدبي والشعري على نحو خاص ، ويفترض تعريفًا يتسع ليحتضن عددًا من ردود الفعل الاختبارية إزاء قطعة لغوية واحدة»(٣). ولن

(١) الدكتور شكري عياد، موقف من البنيوية ١٨٨ـ١٩١ ، مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثاني، سنة ١٩٨١م .

(٢) كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية ٢٨ .

(٣) Empson, W. Seven Types of Ambiguity. وانظر: الدكتور حلمي خليل ، العربية والغموض٢٦ـ٢٧ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، سنة ١٩٨٨م.

يتم تحديد المعنى الحقيقي للقطعة اللغوية مالم تقطع كل جملة إلى سلسلة من الكلمات والعبارات المستقلة . كما أن السياق Context ، الذي وردت فيه الجملة ، يلعب دوراً في تحديد الدلالة : «مَنْ قائل هذه الجملة ، ومن المخاطَب بها ، وما الهدف من توجيهها . .»(١). وهذه أمور تقترب بالنقد الأدبي من دائرة النص الأدبي كبنْية لغوية .

وذلك ما أكده أمبسون على نحو لا لبس فيه حين ذهب إلى أن ما يستحق أن يوصف بأنه غامض أو غير غامض ينبغي أن يخضع لمعيار لغوي ، ويتمثل ذلك في وجود كلمة أو تركيب نحوي يُفهَم منه أكثر من معنى في آن واحد(٢). وبذلك اقترن الغموض باتساع دائرة الدلالات وتعدّد وجوهها .

ومن هذا المنطلق حدّد أمبسون أنواع الغموض وحصرها في أنماط سبعة ، وجلّها يعود إلى الألفاظ وتركيباتها ؛ من حيث إيحاء الصور العميقة أو الإيقاع وما ينبع منه من حركة نغمية ، أو ما تُشعّه أنواع النصوص التهكمية من قيم دلالية متعددة . وقد يتمثل ذلك في التراكيب النحوية المزدوجة أو بعض المفردات أو التراكيب ذات الصيغ العامة أو الدلالات المشتركة ، أو التراكيب ذات المعاني المتبادلة ، أو الكتابات أو القصائد التي تصور ما وراء الطبيعة أو التراكيب المتناقضة أو المتعارضة(٣). وكلها أمور تتصل بالنص ومفرداته وتركيباته . وهذا يعني أن جهد الناقد الأدبي يتركز على البناء الداخلي للنص الأدبي أكثر من اتصاله بما يحيط به من ظروف تكتنف نشأته ؛ الأمر الذي يخرج بالمقاربات النقدية عن ممارسات النقد التقليدي الذي كان سائداً آنذاك .

---

(١) سبعة أنماط من الغموض٢٢ـ٢٩ . وانظر : العربية والغموض ٢٨ـ٢٩ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

وحين انتقلت هذه الممارسات النقدية إلى الولايات المتحدة الأمريكية شكّلت نواةً للتوجّه الذي تبلور فيما سمي «بالنقد الجديد» متمثلاً في عمل «جون كرو رانسوم» John Crowe Ransom و «كليانت بروكس» Cleanth Brooks وآخرين كثيرين . . . وصارت الأحكام غير المدعومة والأقوال الذوقية المجردة والأمور المفضلة شيئًا غير مقبول . فلابد من دعمها بالإشارات النصّية الصحيحة والتحليل الدقيق»(١). ويُعدّ هذا تحوّلاً ملحوظًا في مسار النقد والرؤية التي تتحكم في مقارباته .

ولكن الذي يُؤخذ على أتباع مدرسة «النقد الجديد» أنهم عدّوا النص عملاً مغلقًا ، فكان - بذلك - مُكتفيًا بمقوماته الداخلية ، متناسين ما تنبّه إليه البنيويون فيما يتصل بفكرة «تداخل النصوص» ، التي تبنّاها التشريحيون والسيمولوجيون .

وإذا كان هؤلاء «النقاد الجدد» قد نهجوا هذا النهج فإن الشكلانيين الروس أبقوا النص مفتوحًا على كل الأعمال التي سبقته أو عاصرته ، وعدّوه ثمرة تفاطعات وزروع لتلك النصوص .

وفي ذلك المناخ تهيّأ الجو لميلاد الأسلوبية الأدبية Literary Stylistics التي كان ريفاتير Riffaterre من أكثر النقاد الأسلوبيين المروّجين والمؤصّلين لها في النصف الثاني من القرن العشرين ، وإنْ كان أتباع شارل بالي ، الذين خرجوا عليه ، - وهم كريسّو وديفوتو Devoto وماروزو - أول مَنْ حاول العناية بأدبية النصوص . وكان شارل بالي نفسه قد بنى فلسفته ، في استبعاد النص الأدبي من دائرة التحليل الأسلوبي ، على قاعدة مفادها أن

(١) كراهم هاف ، الأسلوب والأسلوبية ٢٩ .

«هناك هوة واسعة لايمكن عبورها بين استعمال اللغة عند الفرد في ظروف عامة مشتركة مفروضة على جماعة لغوية كاملة واستعمالها عند شاعر أو روائي أو خطيب»(١)، لأن الأديب «يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة . . . وهو ثانيًا، وفوق كل شيء، يستعمل اللغة بقصد جمالي، ويناضل من أجل إبداع للجمال بواسطة الكلمات كما يفعل الرسّام بالألوان، والموسيقي بالموسيقى»(٢).

وقد كان لمارسيل كراسّو موقف مغاير لموقف أستاذه شارل بالي، وتطوّر ذلك الموقف ليتخذ شكل انقلاب، ينفصل بمقتضاه التلميذ عن الأستاذ؛ فترجح كفة النص الأدبي من حيث ولوجه دائرة البحث الأسلوبي. ويعبّر كراسّو عن ذلك فيقول: «لقد كنا على اتفاق مع بالي حتى اليوم، ولكننا سننفصل عنه الآن. فالعمل الأدبي بالنسبة إلينا هو وسيلة اتصال بكل بساطة، وأن كل الجماليات التي يضفيها الكاتب على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارىء بصورة أتم . . ويمكن القول إن العمل الأدبي هو ميدان علم الأسلوب بلا منازع لأن الاختيار فيه أكثر «طواعية» وأكثر «وعيا»(٣).

وشايعه في هذه الثورة على الأستاذ تلميذٌ آخر لشارل بالي، هو ماروزو في كتابه «الواضح في الأسلوبية الفرنسية» سنة ١٩٤٦م. كما أدى إهمال الجوانب الجمالية في الدراسات الأسلوبية على يد شارل بالي إلى أن يتخذ نقاد الأدب موقفًا صارمًا، دفع صاحبي «نظرية الأدب»، إلى القول: «لن تكون الأسلوبيات جزءًا من البحث الأدبي إلا إذا كان الاهتمام الجمالي أساسيًا.

---

(١)، (٢) السابق ٣٩. وقد اقتبس هاف هذا الرأي لشارل بالي من (مقالة في الأسلوب الفرنسي) ١٩.

(٣) السابق. الصفحة نفسها. وقد أخذ هاف هذا القول من كتاب (الأسلوب وتقنياته) ٣ لمارسيل كريسّو، وقد صدر الكتاب سنة١٩٤٧م.

وستكون جزءًا هامًا لأن في قدرة المناهج الأسلوبية وحدها أن تعرف الخصائص النوعية للعمل الأدبي»(١).

وكانت هذه الفترة - التي تمتد إلى منتصف القرن العشرين - قد شهدت حركة نشطة في ميدان الأبحاث الأسلوبية . وقد أجرى هاتزفيلد . M. Hatzfeld إحصائية ذكر فيها أن المؤلفات التي كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن(١٩٠٢-١٩٥٢م) كانت كثيرة، وصل بها إلى ألفَيْ مُؤَلَّف(٢).

وقد ازداد نشاط الأسلوبيين فبدأوا يعقدون الندوات العالمية كتلك الندوة التي عقدت بجامعة إنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وحضر إليها أبرز الألسنيين، بالإضافة إلى نقاد الأدب وعلماء النفس وعلماء الاجتماع ، وتمحورت أبحاثهم حول «الأسلوب»، وبشر البحث الذي قدمه ياكبسون في تلك الندوة بعنوان «الألسنية والإنشائية» بسلامة الجسر الواصل بين الألسنية والأدب(٣). وإنْ كنت أرى أنه يجعل الشعرية «الإنشائية» فرعًا من فروع الألسنية ويبتعد بها عن حظيرة النقد الأدبي، وهذه نقطة الفُرْقة بيننا .

وعظمت الثقة في تلك الأبحاث الأسلوبية مع ترجمة تودوروف سنة ١٩٦٥م لأعمال الشكليين الروس التي تعود إلى الثلث الأول من القرن العشرين ؛ الأمر

---

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب ١٨٥، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٨٥م. وكان هذا الكتاب قد صدر، في طبعته الإنجليزية الأولى، سنة ١٩٤٨م.

(٢) انظر : بيير جيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة : د. منذر عياش ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د. ت. وانظر: Acritical Bibliography of The New Stylistics Applid to Romance Litteratures 1900-1952.

(٣) د. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ١٩ .

الذي جعل أولمان Stephen Ullmann سنة ١٩٦٩م، في فصل خاص بعنوان «اللغة والأسلوب» من كتابه: (Problemes et Methodes de la linguistique)، يبارك الأسلوبية من حيث كونها علماً ألسنيًا نقديًا(١).

وكان الشكلانيون الروس قد عملوا - مع البنيويين الذين اقتفوا أثرهم- «على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة ، من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية(٢).

ويتفق الشكلانيون والبنيويون اللغويون على قضايا تمس جوهر الأسلوبية ، وتعدّ أعظم ركائزها ، في مقدمتها نصّية النص (النصوصية Textuality عند بارت)؛ الأمر الذي حملهم على مهاجمة المادية الجدلية التي تصدر عن حتمية العلاقة بين الأثر الأدبي والوسط الاجتماعي الذي ارتبط به ، كما تجعل همها البحث عن الفكر وجدلية الصراع بين المتناقضات في البنيات التحتية وانعكاساتها في البنيات العلوية . ومن هنا كانت الفُرقة بينهم وبين لوسيان جولدمان وبنيويته التكوينية التي تدعو إلى البحث عن هذه الأفكار في تَشكّلات البنية . ويبرز ذلك من المقارنة بين تحليل كُلٍّ من جولدمان وياكبسون لقطط بودلير .

وقد قام لوسيان جولدمان بشرحٍ مختلف لهذه القصيدة ، ركّز فيه على البنية الذهنية لدى بودلير Baudelaire، وعلى النظرة الكلية الشاملة . وهاتان المقولتان تعتبران من أركان المذهب الاجتماعي في النقد الأدبي الذي بدأه

(١) السابق ٢٠ . وانظر : تودوروف ، الشعرية ٥٩ (هامش) .

(٢) روبرت شولز ، البنيوية في الأدب ١٦ ، ترجمة حنّا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٨٤م.

الفيلسوف الهنغاري جورج لوكاتش Georg Lukacs وطوّره لوسيان جولدمان(١).

واتخذ النقاد، في حركة النقد الجديد، موقفًا يتميّز بوعي جمالي يتجلى في دعوة رينيه ويليك باستمرار إلى التركيز بشدّة على دراسة العمل الفني نفسه، يقول: «وقد أكون ربما بالغت في التفريق بين الطرق الداخلية والخارجية في تناول الأدب، لكني ما أزال، عند رأيي، وهو أن هناك الكثير من القضايا الأدبية حقًا مما لا يصله تحليل الأسلوب كلغة. وتشكل هذه الأمور قدرًا هائلا من المعرفة التي يمكن أن ندعوها البويطيقا أو النظرية الأدبية»(٢). وهذا هو جوهر ما أصّلَت له الشعريةُ Poetics عند كُلٍّ من تودوروف وياكبسون، وهي البقعة الصلبة التي التقى فوقها الأسلوبيون البنيويون من أصحاب الشعرية وفرسان مدرسة النقد الجديد.

وإذا كان فرسان مدرسة النقد الجديد قد رأوا أن ثمة أمورًا لا تطالها دراسة الأسلوب كلغة فإن الأسلوبيين أنفسهم تجاوزوا الأساليب اللغوية إلى أساليب بناء الشخصيات ورسمها وتخطيط المواقف والحبكات وتسلسل الأحداث في الرواية. وهذا ما يؤكده ألرخ ليو Ulrich Leo الذي يذهب إلى أن الأسلوبية تبحث في النص عن كيف صنع المُبْدِعُ أسلوبه.؟ ولا تلتفت إلى الأسباب التي أدت إلى العملية الإبداعية أو الظروف التي اكتنفتها. كما أن الأسلوب «يشمل البنية ككل والشخصيات والمواقف

(١) د. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية ١٤١، دار ابن رشد، بيروت، سنة ١٩٨٢م، . وانظر: تحليل لوسيان جولدمان هذه القصيدة ١٤١ ومابعدها.

(٢) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية ٤٣٨، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت سنة ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

وحتى الحبكة والأحداث»(١).

ووقف الشكلانيون الروس على خط مقابل للفكر المادّي الجدلي، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المدرسة النقدية قد امتدت منذ شتاء ١٩١٤/ ١٩١٥م حتى نهاية سنة ١٩٣٠م . وإذا كان ميلادها تمّ على قاعدة نقدية مضادة لما كان سائداً في النقد التقليدي فإن موتها كان بقرار سياسي ؛ الأمر الذي حمل أصحابها على الرحيل من موسكو . وفي سنة ١٩١٦م صدرت أول مجموعة من أعمال الشكلانيين الروس بإيعاز من بريك (Brik) بمدينة بتروقراد (Petrograd)، وقد ترجمها تودوروف إلى الفرنسية سنة ١٩٦٥م بعنوان (نظرية الأدب Theory of Literature) . وفي بداية سنة١٩١٧م تأسست «جمعية دراسة اللغة الشعرية» ، وهو ما أُطلق عليه (Opoiaz). وسمّيت تلك المدرسة النقدية «بالشكلية» لأن الشكل فيها كان بمثابة الجوهر(٢).

وتعدّ «حلقة موسكو الألسنية سنة ١٩١٥م» و «جمعية دراسة اللغة الشعرية» في لينغراد سنة ١٩١٦م نواة الشكلية الروسية . وبينما تراجعت حلقة موسكو ازدهرت ندوة براغ مع ياكبسون، وتحوّلت الشكلية إلى بنيوية تربط بين خصوصية الأدب والدلالات التي يحملها(٣).

وتقوم البنيوية على قواعد الشكليين الروس ، ويؤكد تينيانوفTynjanov- وهو واحد منهم - سنة ١٩٢٧م ، أن الوظيفة البنائية لعنصرمن عناصر النص الأدبي تحددها إمكانية دخوله في علاقات متبادلة مع عناصر أخرى في بنية النظام، وبالتالي مع النظام بأكمله . وأصبحت هذه الرؤية

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر : توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث(هامش) ٩٩، الدار العربية للكتاب، تونس-ليبيا، سنة ١٩٨٤م . وانظر : د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير١٧ ، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م. وانظر تودوروف ، الشعرية ، (هامش) ٥٩.

(٣) النقد البنيوي الحديث ٢٤١ .

خاصية رئيسة من خصائص البنيوية، «فالمنهج البنائي في صميمه يعتبر تحليليًا وشموليا في نفس الوقت ، ويرفض معالجة العناصر على أنها وحدات مستقلة»(١).

وما أكده تينيانوف هو جوهر ما أبرزه رولان بارت في تحليله البنيوي للقصة(٢). ويعترف تودوروف -بلا مواربة- بتأثر البنيويين بالشكلانيين حين قال: «ونحن مدينون للشكلانيين بنظرية الأدب التي صنعوها . . »(٣).

وثمة مشكلتان رئيستان عالجتهما مدرسة براغ اللغوية ؛ أولاهما: مشكلة البنية ، وثانيهما : مشكلة السيميولوجيا .

وتجدر الإشارة إلى أن أتباع هذه المدرسة أدخلوا النصوص الأدبية في ميدان نشاطهم اللغوي ، ورأوا أنها بنيات ، وطبّقوا عليها مناهجهم الألسنية ومعاييرها . .

ورفض البراغيون Praug School أن يكون العمل الأدبي كُلاً مُكَونًا من أجزاء تُكَوّم تكويماً ، لأن لكل جزء وظيفة ؛ فالوحدات الصوتية Phonetics ليس لها معنى في ذاتها ، وإنما يتحدّد معناها من خلال تمايزها عن غيرها ، وتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى . ودرسوا علاقة الكتابة بغيرها من مؤلفات الكاتب ذاته ومؤلفات غيره المعاصرة أو السابقةأو اللاحقة .

وعلى ذلك فإنهم عُنوا بخصوصية اللغة الشعرية The Poetic Language باعتبارها مختلفة عن اللغة العادية The Standard

---

(١) الدكتور صلاح فضل ، نظرية البنائية ٧٨ ، وانظر : توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث١٣٩ .

(٢)، (٣) تودوروف ، الشكلانية في الأدب ٩٠-٩٥ ، ترجمة منجي الشملي ، حوليات الجامعة التونسية، العدد ١٣ ، كلية الآداب ، سنة ١٩٧٦م .

Language ، كما أكّدوا أن سماتها ليست ثابتة فيها ، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي .

أما معالجتهم للمشكلة السيميولوجية فهو الذي جعلهم - كما دعا إلى ذلك موكاروفسكي Jan Mukarovsky سنة ١٩٣٤م - يرون أن العمل الفني نوع خاص جداً من البنية ، أو على أساس أنه نَسَق من العلاقات ، فأدخلوا الأدب - من حيث كونه لغة - إلى حظيرة السميولوجيا(١).

وترتب على ذلك وضع رؤية أساسية لفكرة تعدد الدلالات Polysemy الناتجة عن تعدد القراءات واختلاف مستويات القراء ، وقد ذهب موكاروفسكي نفسه إلى أن «كل قارىء يظهر قصداً مختلفاً لنفس العمل . ومن هنا - ومن خلال هذا التناول السيميولوجي - يتمتع كل من الفنان ومَنْ يستقبل فنه بعلاقة فعّالة متكاملة ، فلا يتقيد المتلقي بمقاصد المؤلف ، لأنه لم يعد متلقّيا سلبيّا إزاء العمل الفني»(٢).

ولعل ذلك الطرح الذي تبنّته مدرسةُ براغ هو الذي حرّك تلاميذ شارل بالي للخروج عن تعاليمه والاعتداد بالأدب وسيلة من وسائل التوصيل .

وكانت مدرسة براغ قد تشكّلت من أولئك الشكلانيين المهاجرين من موسكو ، وفي مقدمتهم ياكبسون الذي وصل إلى براغ سنة ١٩٢٠م . وعُقد أول لقاء لتلك الحلقة اللغوية في أكتوبر سنة ١٩٢٦م . وكان يان مو كاروفسكي Jan Mukarovsky من ألمع أولئك اللغويين ومن أشدهم حماسة لدراسة الشعر ، بل وأكثرهم تأثيراً في تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة التي

---

(١) يان موكاروفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ٣٨-٣٩ ، ترجمة ألفت كمال الروبي ، مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، سنة ١٩٨٤م.

(٢) السابق ٤٠ .

تُعَدّ امتـداداً لحركة الشكـلانيين الروس ، فهما يلتقيان في أمـور جوهـرية ، من حيث محاربتهما للنهج التقليـدي في الـدراسات الأدبيـة ، وتلك بـدايـة مدرسـة براغ(١).

ومن مظاهـر تحوّل الشكلانية إلى البنيويـة محاورة كلود ليفي شتراوس لأول كتاب دخل إلى فرنسا عن الشكلانية : «مورفولوجية القصةThe Morphology of the Folktale لفلاديمير بروبProp سنة ١٩٦٠م، في مقالـة له بعنوان: «بنيـة الشكل»(٢). وكـان بـروب ، دارس الفلكور الـروسي، قـد نشر سنـة ١٩٢٨م أول دراسة منهجيـة عن حكايـات الجنّيات Fairytales ، معتمداً في ذلك على الأصول النقـدية للشكـلانيين الروس(٣). وقد قـدمت «حلقـة براغ اللسانية» سنة ١٩٢٨م أول أعمال أصحـابها إلى المؤتمر الدولي الأول لعلماء اللغة بلاهاي بعنـوان: «النصوص الأساسية لحلقـة براغ اللغوية» . ولعـل المحاولة التي اشترك فيهـا كل من يـاكـوبسـون وليفي شتراوس في مقـاربتهما لقصـائد بودلير : «القطط» و «شجن» أكبر دليل على ذلك التمازج بين «لغـوية» اللسانيين و «شعرية» الشكلانيين .

ومـن هـذا المنطـلق ، الذي يربـط بين اللغوية والشعريـة ، أفاد النقـاد من مقولتي البنية السطحيةSurface Structureوالبنية العميقة Deep Structure لتشومسكـي ، اللسانيّتيـن ؛ لأن الصيـغ المختلفـة التـي تطرحهـا البنية العميقة ليست على درجة واحدة مـن الخصائص البلاغية ، لأن كل صورة من الصور القابلة للتبادل - على الرغم من تقـاربهما - لها خصوصية معينة لا تتوافر

(١) السابق ٣٧-٣٨ .

(٢) النقد البنيوي الحديث ٢٠ .

(٣) انظر : الشعرية ٦١ .

للأخرى، وعناصرها ليست متكافئة ، الأمر الذي يجعل الناقد يتوصل إلى سمات التميُّز Differential Features من خلال المقارنة القائمة على الفروق الدقيقة بين الصيغ اللغوية ، غير مستسقط للدلالات التي تُعَزّزها تلك الصور المتبادلة .

وقد عبر رومان ياكبسون عن العلاقة بين اللغويات والخصوصيات الأدبية بقوله : «بما أن اللغويات هي العلم الشامل للبنية اللغوية فإن البويطيقيا Poetics تعتبر جزءاً لا يتجزأ من اللغويات»(١). ورغم أني لا أوافقه على اعتبار الأسلوبية أو الشعرية (البويطيقيا) من حظيرة اللغويات لأنها تنتمي إلى دائرة النقد الأدبي ، فإني أقرّ بالصلة الوثيقة بينهما . وتَمَثّل ذلك، على نحو أكثر جلاء، في محاضرة ياكبسون «اللسانية والشعرية» سنة ١٩٦٠م ، التي أزاح فيها الفواصل بين اللسانيات والشكلانية، مقوّمًا خصوصيات الإبداع من خلال القوانين اللغوية ، وبلغت رؤيتُهُ أوجَ نضجها في مجاوزته لازدواجية الشكل والمحتوى ، مؤكداً -كذلك- أن اللسانيات العميقة تعمل على بلورة تصوّر بلاغي جديد للشعر(٢).

وقد يكون تَتَلْمُذُه على مالارميه Mallarmé ونوفاليس Novalis، وهما رمزيان ، هو الذي عَمّق الرؤيةَ الشاعرية عند ياكبسون ، وجعلها تلقي ظلالها على النظرة اللسانية الصارمة فتلطفها . وإنْ اعتقدتُ أن النظرات الجمالية التي يتمتع بها تعود ، كذلك ، إلى تركيبته النفسية وثقافته الفنية ، وانفتاحه على أشكال مختلفة من الفلسفات الإنسانية، كتيار الفلسفة الجديدة المرتكزة إلى المعطيات الديكارتية، والعلوم النفسية؛ وخاصة علم النفس التحليلي الفرويدي .

---

(١) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ .

(٢) النقد البنيوي الحديث ٥٣ .

وكما كان ياكبسون أساساً فاعلاً في حركة الشكليين الروس في موسكو ، وحركة البنيويين في براغ ، فقد كان رائداً للثورة الألسنية في النصف الثاني من القرن العشرين ، وذلك بإعادة الاعتبار إلى الذاتية وربطها باللاوعي(١).

وقد تحققت رؤيةُ سبيتزر الذي عَدّ الأسلوبية جسراً يربطُ بين الألسنية والتاريخ الأدبي . والحقيقة أن اللبنات الأولى لذلك الجسر كان الشكلانيون أسّسوها منذ بداياتهم الأولى ، في الوقت الذي كانت فيه فرنسا حتى بداية الستينات - أو قبل ذلك - لا تعرف شيئاً عن الأسلوبية الأدبية ؛ حتى إن رولان بارت ، أعظم ناقد فرنسي ، يعترف بأنه لم يطلع على أفكار دي سوسير إلا سنة ١٩٥٦م . وقد أبدى سبيتزر دهشته - في سنة ١٩٦٠م في ندوة عقدها في لياج (بلجيكا) ، عنوانها : «لغة وأدب» من عدم معرفة فرنسا ، في الستينات أي بحث أسلوبي(٢). وإنْ كان شتراوس يستشهد بياكبسون في الأنثروبولوجيا البنيوية سنة ١٩٥٨م ، ولكن هذا لا ينفي صحة القضية المطروحة .

وكانت ترجمة أبرز نصوص الشكلانيين الروس على يد تودوروف سنة ١٩٦٥م، تحوّلاً في الدراسات الأسلوبية ، وكان ياكبسون قد قدّم لها وضَمّنها «محاولات في الألسنية العامة» ، كما حققها تودوروف ، وصاغ قريماس Greimas أعمال بروب صياغةً جديدة في «علم الدلالة البنيوي Structural Semantics»(٣).

واستطاعت البنيوية ، التي استندت إلى المفاهيم الجمالية للشكلانية أن تغزو إنكلترا في العشرينات ، وأمريكا في الثلاثينات ، ووقف الفرنسيون على مبادئها في أوائل الستينات .

---

(١) السابق ٥٥ .

(٢) السابق ٢٥١ .

(٣) السابق ٢٥٢ .

وفي سنة ١٩٦٧م وُفّق ت. تودوروف إلى بلورة قواعد أصولية الإنشائية، وذلك في كتابه «الأدب والدلالة». وهو عمل تَرَشّح به سنة ١٩٦٦م لنيل درجة دكتوراه، الحلقة الثالثة. وقد أشرف على توجيه البحث رائد الهيكلية الفرنسية في النقد الأدبي رولان بارت Roland Barthes (١).

وكانت عملية الفصل بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية التي قامت على أرضها الشكلانية، هي الأساس الذي قامت عليه البنيوية بعدها. وتقوم هذه العملية على أساس أن النصّ أدبيٌ؛ «بحكم صياغته» و«أسلوبه» و«طريقته» و«وظيفة اللغة فيه». يقول تينيانوف)(Tynianov)(: «إن التساؤل عما تُعبّر الآثارُ الأدبية تساؤل عقيم، فالكيفية التي تعبّر بها الآثارُ هي المظهرُ الجوهري للإنتاج الأدبي». وقال رولان بارت Barthes في ذلك : «ولا يمكن للنصوص الأدبية أن تُرَدّ إلى أنظمة مفهومية، إذ المفاهيم نفسها، في الكتابة المُتَخَيّلَة، تفقد طابعها المفهومي»(٢).

وكان لوظيفة اللغة دور كبير، حتى إن اللغويين البنيويين ردّوا شاعريةَ النص إليها، وهو شيء طبيعي؛ لأنها المادة التي يصنع منها جمالياته. فالعلامات في النص الأدبي دوالّ كلها، بما في ذلك المفاهيم ذاتها. إن اللغة في النصوص الأدبية ليست علامات دالة على مدلولات، وإنما هي دوال فحسب، مُنْغلقة على نفسها في نظام النص، وفي هذا المعنى يقول بارت : «إن تأويل النص الأدبي لايعني أبدًا أن نضع له معنى من المعاني، بل هو يعني،

---

(١) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٢٤-٢٥ (هامش).

(٢) حسين الواد، من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبّل» ١١٣ مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

على العكس من ذلك ، أن نتملّ من أي جمع للدوالّ تكوّن»(١).

ولم يقف بارت عند هذا الحد ، بل جاوزه إلى التقويم ، وهو مالم يُنبِّه إليه البنيويون الأسلوبيون . ولعل المقارنة بين مقاربات بارت وما قام به تودوروف في كتابه «علم الشعر The Poetics» يكشف عن سمة مُميِّزة لنقد بارت ؛ لأن تودوروف بنى كتابه «على استقصاء الإمكانات التعبيرية للكاتب القصصي ، متخذًا الجملة النحوية نموذجا لهذه الإمكانيات»(٢).

وكما تجاوز بارت الوصف التحليلي الذي وقف عنده البنيويون اللغويون والأسلوبيون اللسانيون، فإن سبيتزر قد تجاوز - كذلك - وظيفة الوصف اللغوي للبنية السطحية ليتخذ منه أداة للكشف عن الشمس المركزية ، عن روح الكاتب ، «وهو ما يناقض المسار البنيوي الذي يكتفي بالمستوى الأول الوصفي الآني المُطَبّق ، مع استبعاد الذات المُنْشئة . وهو أمر يتعلّق بموقف هذا المسار المبدئي من اللغة بوصفها مجرد بنية فحسب . أما مع سبيتزر ، وقد نظر إلى اللغة بوصفها ذاتًا متكلمة ، فقد بات كلّ أسلوب مؤدّيًا إلى روح صاحبه»(٣).

وإذا كانت الأسلوبية البنيوية تقف عن حد الإجابة عن كيفية حدوث التغييرات في النص؟ فإن أسلوبية سبيتزر تجيب عن هذا السؤال المطروح ، وتكمل الدورة بالإجابة عن سؤال آخر «لِمَ طرأت تلك التغييرات؟»(٤).

وفي إطار النزعة العقلية المحضة في مقاربة النصوص التي صدر عنها

---

(١) السابق ، الصفحة نفسها .

(٢) الدكتور شكري عياد ، دائرة الإبداع ١٨ (هامش) .

(٣) عبد الله حوله ، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ٨٧، مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

(٤) السابق ٨٦ .

أصحاب المنهج السلوكي Behaviourism ، «بذل بلومفيلد Bloomfield جهده في إخراج كل ما رآه غير صالح للوصف العلمي الدقيق ، وإخراج كل المواد التي لاتقبل منطق الملاحظة المباشرة ؛ وربما أخرج (المعنى) من مجال بحثه ، واتجه مباشرة إلى (الفونولوجيا)»(١) .

ويعود إخراجه للمعنى إلى إشارته إلى أن «تحديد المعنى يُشكّل نقطة الضعف في دراسة اللغة ، وأن الأمر سيظل كذلك مالم تتطور معارفنا عما هي عليه الآن»(٢) . وتلك نزعة شكلية محضة ، ذات أساس توزيعي Distributionalism ، تكتفي بتصنيف الكلمات تبعًا لمواقعها .

ولقد اقترح بلومفيلد لدراسة المعنى سُبُلاً تقوم على طرائق لغوية بحتة ، تعتمد الوصف العلمي الصارم ، وقد اعترف في حاشية ظهرت في كتاب (Set of Postulates) بأنه مدين فكريًا لسوسير ، ومن أجل ذلك اتخذ سبيله في منهجه التحليلي ؛ وإنْ كان غايره في بعض أفكاره اللغوية . ولقد سارزيلغ هاريس Zellig Harris على خطا أستاذه بلومفيلد ، وكانت وصفيته قمةً في الصرّامة والشكليّة في التحليل البنيوي للغة Structural Analysis ، «وهو يتمثل في تصنيف العناصر اللغوية طبقًا لوظيفتها الشكلية داخل الجملة»(٣). ويُعَدّ كتاب هاريس (Method in Structural Linguis-tics)، الذي اتبع فيه منهجًا تحليليًا توزيعيًا صارمًا ، جسرًا لاندفاعة اللغويين المفاجئة «نحو استخدام المنطق والرياضيات والنماذج الرمزية»(٤).

---

(١) محمد عبد المطلب ، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ٢٧ ، مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، سنة ١٩٨٤م .

(٢) انظر : Le Langage P. 132 . وانظر : جورج مونان ، علم اللغة في القرن العشرين ١٢٠ .

(٣) د. حلمي خليل ، العربية وعلم البنيوي ١٧١ ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، سنة ١٩٨٧م .

(٢) علم اللغة في القرن العشرين ١٧٧ .

وقد كان شديد التأثر بنزعته البلومفيلدية ، يستعمل بشكل متناوب معيارين لكشف البنى الفونولوجية أو النحوية للغة ما : معيار المعنى ومعيار التوزيع . ولقد صَمّم، من أجل الوصول إلى حد أقصى من الموضوعية، على بناء كل الوصف العلمي على أرضية توزيع الوحدات أو الفونيمات أو الكلمات فقط ، ونحن نعرف أنه كان يُعنى بتوزيع وحدة «مجموع الكلمات التي يمكن أن تتواجد في محيطها اللغوي»(١).

وأما تلميذه وزميله تشومسكي N. Chomsky فقد أغرق في الوصف ؛ فميّز بين «الوصف اللغوي» و «الوصف البنيوي»، إذ يتعامل الأول مع بنى سطحية يجزّىء وحداتها ويُعدّدها ويُصَنّفُها . وهذا يعني أنه يدرس علم الأصوات Phonetics والفونولوجي Phonology والمورفولوجيا Morphology، فيما يقوم الآخر «بوصف التحويلات» التي تُوصِل إلى البنى السطحية»(٢).

ومن الجدير بالذكر أنه منذ سنة ١٩٥٧م ، أي منذ أن نَشر تشومسكي كتابه «Synthetic Structures» أصبح زعيماً للمدرسة اللغوية في الولايات المتحدة الأمريكية(٣).

وقد أصبح علم النحو Syntax - عند تشومسكي - ليس دراسة مجموعة نماذج من الجمل في لغة من اللغات ، بل هو نظام قائم في عقل ابن اللغة يُكْتَسب من الطفولة ، ومهمة النظ.. اللغوية هي الكشف عن هذا النظام، أو كما يسميها القدرة اللغوية Competence. وأما المعيار الدلالي الذي استبعدته مدرسة التحليل الشكلي ، واكتفت بالتحليل القائم على

---

(١) السابق ١٧٩-١٨٠ .

(٢) السابق ٢١٤ .

(٣) دكتور خليل عمايرة ، في نحو اللغة وتراكيبها ٥٤ ، عالم المعرفة، جدة سنة ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

التصنيف والتوزيع (بلومفيلد وهاريس) فقد عاد مرة أخرى على يد التحويليين. ذلك أن هناك نوعًا من الجمل يكون لها أكثر من معنى أو يتعدّد معناها ، إما لوجود لفظ فيها من ألفاظ المشترك اللفظي Homonomy ، أولغموض تركيبها ، ومن ثمة تصبح الدلالة مع التركيب هما المدخل الصحيح لتحليل مثل هذه الجمل(١).

ويعود ذلك التعارض بين الأسلوبية البنيوية والأسلوبية الأدبية إلى ذلك التعارض بين فلسفتي الظواهرية Phenomology والوضعية Positivism ، فالأولى ترى أن الحديث عن «حقائق» خارجية إنما هو ضرب من السذاجة ، وأن ما يُعَدّ حقائق خارجية موضوعية ليس في الواقع إلا عالمًا مشتركًا مكونًا من عوالمنا الذاتية . أما الفلسفة الوضعية فإنها ترى أن موضوعات المعرفة لها وجود حقيقي خارج الذهن الإنساني ، ولكنه يستطيع ، نظريًا على الأقل ، أن يصل معرفته بالطرق العلمية(٢).

وعلى ذلك فالحقيقة وفقًا للفلسفة الظواهرية نسبية ، وهي لاتكون إلاّ عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء. وعلى هذا النحو لاتتمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من خلال تداخل القارىء مع النص(٣).

ويبدو أن «هذا الشطط العقلي (كما هو متمثل عند ماروزوكراسو) في منهج البحث الأسلوبي البنيوي، هو الذي استفزّ ردودَ الفعل المُضاد فتولّد على يد الألماني سبيتزر (Leo Spitzer) منهج أسلوبي ، لا مجازفة في شيء

---

(١) العربية وعلم اللغة البنيوي ١٧٨ . وانظر: جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية ٢٠٧ ومابعدها ، ترجمة د. حلمي خليل ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، سنة ١٩٨٥م.

(٢) الدكتور شكري عياد ، دائرة الإبداع ٦٦ ، ٦٧ .

(٣) نبيلة إبراهيم، القارىء في النص١٠٢ ، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

أن ننعته - على حد قول الدكتور عبد السلام المسدي - بتيار الانطباعيةImpressionism ، فكل قواعده، العملية منها والنظرية، قد أغرقت في ذاتية التحليل ، وقالت بنسبية التحليل وكفرت بعلمانية البحث الأسلوبي(١).

ويلغي سبيتزر أهم القواعد البنيوية كما تمثلت عند سوسير ، وهي التمييز بين المناهج الوصفية والتاريخية ؛ لأنه جمع بينهما في آن واحد ، فهو يرصد الظاهرة الأسلوبية كما تتجلى على سطح الأثر الفني . وفي مرحلة تالية يتجاوزها، ويكون ذلك على مراحل ثلاث : تتمثل الأولى في ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية Stylistic Markers، وتتمثل الثانية في وضع الأثر في مكانه من مناخ العصر الاجتماعي والثقافي . أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية في طليعة التحوّلات الحضارية والفلسفية والتاريخية(٢).

ولكن بعض النقاد لم يكونوا راضين عن الأسلوبيات النفسية التي كان يصدر عنها سبيتزر ، بل إنها خلقت ردّةَ فعل منعكس عندهم ، وجعلت ناقدًا مثل ويليك René Wellek يميل إلى أن يطبق - في مقارباته النقدية - منهجًا بنيويًا يسعى إلى تحديد وحدة هؤلاء الكتاب دون العودة إلى شخصية الكاتب، ورأى أن الافتراضات الأسلوبية النفسية تواجه اعتراضين، أولهما: لم تبدأ تحليلات سبيتزر من اللغة ، وإنما بدأت بالتحليل الإيديولوجي والسيكولوجي ثم عاد إلى اللغة ليؤكد ماتوصل إليه . ثانيهما: أن افتراض قيام العمل الفني العظيم على تجربة شعورية ، وأن ثمة صلة ضرورية بين صَنعات أسلوبية معينة

---

(١) الأسلوبية والأسلوب١٧ .

(٢) عبد الله حولة ، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ٨٦ .

وحالات معينة للعقل قد يكون افتراضاً زائفاً(١).

وقد يكون رولان بارت تنبّه إلى هذه المآخذ والاعتراضات على الأسلوبية النفسية وأراد أن يتخطّاها حين تحوّلت -عنده- ثنائية سوسير، اللغة والكلام، إلى ثلاثية: اللغة، الأسلوب، الكتابة؛ فقرر أن اللغة والأسلوب معطيات سابقات للكتابة، لا اختيار فيهما، وإنما الاختيار في الكتابة التي يتحرّر بوساطتها المبدع من كل ما هو مفروض سلفاً. وحين رأى أن الأسلوب يفتقد خاصّية الاختيار، كان يتمنّى على المبدع أن يتحرر من ذاته وينعتق من مختزنات كونه الداخلي، لأن الأسلوب «متعلق بصاحبه، بماضي صاحبه وطفولته وطقوسه الخاصة وبيولوجيته، إنه الكلام المكتفي بنفسه، المعزول، الذي يغرق في ميثولوجية الأديب الشخصية والخفية. هو أمر لا اختيار فيه، فهو ضرورة وعزلة، لذلك يكون الأسلوب مقابلاً للكتابة»(٢).

وكان للفلسفة المثالية تأثيرها في إفراز هذا المنهج الأسلوبي القائم على الحَدْس الذاتي Intuition ، ويُعَدّ الكاتب والفيلسوف الفرنسي ديدرو Diderot (١٧١٢-١٧٨٤م) من الذين مَهّدوا للنظريات النقدية الحديثة، وأثّروا في نشأة الأسلوبية الأدبية. فقد أبطل فاعلية التفسير المتيافيزيقي للجمال كما دعا إليها أفلاطون، ونادى بإدراك العلاقات بين الأشياء، وهي فكرة تقوم على تعذر إدراك الجمال في الشيء دون الوقوف على ما يحُفّه من قرائن؛ فقيمة الكلمة أو الجملة الأدبية تتحدّد بموقعها في سياقها اللغوي؛ «إذ بدون الوقوف على العلاقات لايمكن أن نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة»(٣).

ويهتم الفيلسوف المثالي الألماني كانْت Kant (١٧٢٤-١٨٠٤م) في

---

(١) نظرية الأدب ١٨٩-١٩٠.

(٢) عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ٨٩.

(٣) الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ٢٩٥، دار العودة، بيروت سنة١٩٨٢م.

بحثه -أولاً- بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله ، فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه . . وعنده أن العمل الفني له بنية ذاتية ، وجماله في هذه البنية ؛ دون نظر إلى مضمونها أوغايتها(١).

ونادى كانْت بالجمال المحض الذي لا يتوافر إلا في الشكل المحض ، ويتجلىّ الجمال المحض - عنده - في الأشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف . . والموسيقى غير المصحوبة بغناء(٢). أليست هذه فلسفة شكلية تقوم على إيلاء الشكل كل الأهمية ، كما كان الحال عند الشكليين الروس والبنيويين اللغويين الذين تأثروا بهم ، أو كانوا امتداداً لهم؟ كما أن بذور فكرة العلاقات قد وُجدت عند ديدروDiderot قبل وجودها عند أولئك الشكليين وامتداداتهم من البنيويين . وأكبر ظني أن إلغاء الازدواجية بين الشكل ومحتواه عند ياكبسون -مثلاً -كانت بتأثير المثاليين ؛ ومنهم الأدباء الرمزيون الذين تتلمذ على أيديهم كما ذكرت . وأما الفيلسوف المثالي الإيطالي بندتو كروتشيه Benedetto Croce (١٨٦٦-١٩٥٢م) فقد كان تأثيره عظيماً ؛ وخاصة فيما يتصل بنظريته في الحدسIntuition التي تأثر بها ليوسبيتزر . وأساس النقد - عند كروتشيه - هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت فيه . وهو ينكر قيمة العالم الخارجي ، ويجعل الفكر كل شيء في العمل الفني، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون ، ويرى القيمة كلها في الشكل(٣).

إن قوة النزعة الفردية عند النقاد الأسلوبيين من أمثال ريفاتير ، تعود - في

---

(١) السابق ٢٩٩ .

(٢) السابق ٣٠٢ .

(٣) السابق ٣١٢ - ٣١٦ .

جانب من جوانبها - إلى الفلسفة المثالية ، «وهذه لاتقبل تقييداً ولا تعقيداً ، فكأن (ريفاتير) بذلك يُبعد العملَ الأسلوبي عن ساحة العلم ، ويدرجه في نطاق الممارسات المرنة الواسعة»(١) . وقد تمثّلَ ذلك في كتابه «في الأسلوبية البنيوية» الذي صدر سنة ١٩٧١م .

وإذا كان رولان بارت قد ظهر كأنه عالم أو طبيب جراح في جانب من ممارساته النقدية كما هو الحال في مراحله النقدية الأولى ، فإنه عاد ليقيم للذاتية اعتبارها ، وهو كثير التحوّل من موقع إلى موقع مُغاير أو مُتطوّر . استمع إليه يقول : «ومقاربة نقدية لمؤلفاتي ، وفق تسلسلها الزمني ، تعطي صورة صادقة عن الانعطافات والتحوّلات التي طرأت على مسيرتي الفكرية ، حيث تحررت رويداً رويداً من مواصفات «العالم» الذي يُغربل الآثار الأدبية وفق تصنيفات جاهزة سلفًا من دون أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصية كل أثر وديناميته الداخلية»(٢) .

وكان في دراساته النقدية والأدبية قد استلهم تطور علوم اللغة التي ازدهرت في فرنسا ، في مطلع الخمسينات ، فوقف في طليعة الذين تمثّلوا قيمةَ كتابات سوسير والشكليين الروس ، وعلماء الأصوات الوظيفيين في براغ ، وقواعد ياكبسون الشكلية . وقد تمثّلت مرحلةُ النقد البنيوي ثم السميولوجي في كتابيْ: «س/ز»S/Z و«لذة النص»The Pleasure of the Text اللذين صدرا سنتَيْ ١٩٧٤ ، ١٩٧٥م(٣) . وكان قد أرسى في كتابه Writing Degree Zero «الدرجة الصفر في الكتابة» ، الذي صدر سنة

---

(١) محمد الهادي الطرابلسي ، النص الأدبي وقضاياه ١٢٢ مجلة «فصول» القاهرية» ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، سنة ١٩٨٤م .

(٢) النقد البنيوي الحديث ٢٨٥ .

(٣) السابق ٢٨٧ .

١٩٥٣م قواعد منهج نقدي يعتمد النص حقلاً لتحليلاته ، وقد نشره على هيئة مقالات في مجلة «الأزمنة الحديثة» التي كان يصدرها جان بول سارترJ.P. Sartre ، ويبدو تأثره بسارتر واضحًا من خلال ثلاثيته : اللغة ، الأسلوب ، الكتابة ، بدلاً من ثنائية اللغة والكلام عند سوسير ، فمصطلح الكتابة - الذي ذهب إلى أنها وجود - يتحقق به وجوده ، أي تتحقق به حريته كفرد . والحرية من الأمور الجوهرية التي عُنيت بها الوجودية . وذلك ماجعله يبرز ذاتيته على نحو فاقع ، على عكس ما كان الحال عليه عند الأسلوبيين البنيويين كما ذكرت سابقًا . ويمكننا أن نزعم أن هذه الذاتية المتحررة عند بارت حملته على مجاوزة الشكلية والبنيوية ثم السيميولوجية ؛ ليصل إلى مرحلة النقد الحر الذي لايلتزم فيه بأفكار سابقة ، وقد تحَقّقَ ذلك النقد في كتابه «من مقال عاشق»Alover's Discourse الذي صدر سنة ١٩٧٥م ، حيث توسّل «عبر تكنيك الرمز - الإشارات لتشكيل حضور عاطفي ، هو نقيض للاندغام في نظام فكري»(١) .

وإذا كان سبيتزر قد جاوز البناء السطحي ، متخذًا منه طريقًا إلى روح الكاتب وجوهر أسطورته ، فإن جوليا كريستيفا J. Krestiva عملت -كذلك- على صوغ علم علامات تحليلي أو تحليل دلالي Semanalyse لايتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة ، إنما يتوكأ على معطيات تستقيها من علم النفس التحليلي والرياضيات ومجمل المفاهيم الضرورية للقبض على النص كممارسة ذات تعبيرية هادفة(٢) . ومن خلال أبحاثها التي كتبتها :

١ - «أبحاث في تحليل المعاني» سنة ١٩٦٩م .

٢ - «ثورة اللغة الشعرية» سنة ١٩٧٤م .

---

(١) النقد البنيوي الحديث ٢٨٥ .

(٢) السابق ٣٤٤ .

٣- «رحلة العلامات» سنة ٩٧٥م .

تكشف عن أن «سيمياء اللغة تدور حول وحدات أسلوبية وسمات صرفية نحوية بلاغية، لتتوغل في المضمون النفسي والحضاري، مستنطقة الفوارق بين اختلاف الإشارات وتغايرية الأنماط الاجتماعية»(١).

ومما سبق يمكننا أن نقسم التوجهات الأسلوبية إلى قسمين رئيسين، هما:

١- الأسلوبية الوصفية .

٢- الأسلوبية المثالية .

ويعود هذا التصنيف إلى طرائق المقاربة الأسلوبية للنصوص الأدبية، فمنها ما يستخدم أدوات تحليل علمية، ليس فيها مجال للأحاسيس أو الحدوس الشخصية، ومنها ما ينحو منحى خاصاً يرتكز إلى العوالم الخاصة بالناقد، وتصدر أحكامه بحيث تتيح متسعاً لتعدّد الآراء بتعدّد النقاد واختلاف نفسياتهم وثقافاتهم. وكلها أمور تمتلك شرعية الوجود ؛ لأن صاحبها هو الإنسان بإمكاناته الهائلة وتراكيبه المعقدة، واستقلاليته التي تتفق وطبيعة هذا الإنسان .

والحقيقة أن الاتجاه الأسلوبي البنيوي قد تأرجح بين النجاح والإخفاق، بين الموضوعية والذاتية، بين صرامة الوصف اللغوي ومطاطية الذوق الفني .

وهكذا تشكلت في ساحة النقد الأسلوبي البنيوي تيارات، يمثلها نقاد بارزون في مقدمتهم رولان بارت وريفاتير وسبيتزر، وجلّهم أفادوا من الدراسات اللسانية أو شاركوا فيها بإسهامات فاعلة .

---

(٢) السابق ٣٤٢ .

ثانيا - في النقد العربي :

فيما قبل السبعينات من هذا القرن العشرين كانت ساحة النقد الأدبي العربي خالية أو تكاد تخلو من النشاط الأسلوبي البنيوي بمفهومه الغربي، وإنْ وُجدت بعض المحاولات التي تندرج تحت مظلة علم البلاغة القديم، أكثر من انضوائها تحت لواء الأسلوبية اللسانية الجديدة. وهذا لايعني أنها منقطعة، تمامًا، عن التيارات الجديدة. وعلى سبيل المثال، فإن كتاب «علم الأسلوب» للأستاذ أحمد الشايب، على الرغم من كونه يدعو إلى ثورة على علم البلاغة، فإنه لم يستطع أن ينفلت من شباكها، وظلّ طابعُها العام مسيطرًا عليه.

وقد ذهب -في هذا الكتاب- إلى أن علم البلاغة أعم وأشمل من أن ينحصر في المعاني والبيان والبديع، وأنه يُتَعَرَّفُ عليه «بالرجوع إلى أهم خواصها، وهي مطابقة الكلام لمقتضى الحال»(١). ويرى الشايب أن ثمة سؤالين يعترضان الباحث، هما: ماذا نقول؟ وكيف نقول؟(٢). ولقد هُيِّيء إلىّ أنه تأثر بما طرحته الأسلوبية البنيوية (البراغيّة)، لكنه سرعان ما بدّد ذلك الافتراض حين قال: «والإجابة عن السؤال الأول تتناول القواعد الخاصة بمادة الكلام البليغ من حيث موضوعاته وأفكاره وعواطفه وأخيلته، كما أن الإجابة عن السؤال الثاني تقوم على طريقة التعبير عن هذه المادة وأداتها»(٣). لأن المقياس الأساس الذي وضعه يقوم على بيان ما يناسب وما لايناسب، فرأى أن «ما يحسن في خطاب جماعة أو في حال ما، قد لايحسن مع جماعة أو في حال أخرى، وما قد يصلح لغرض علمي من الأساليب لا يصلح لغرض

(١) الأسلوب ٣٦، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة١٩٣٩م.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

أدبي . . »(١) . وعلى ذلك فقد ظل الباحث يدور في فلك البلاغة القديمة، ولم يستطع أن يكسر الحواجز التي تحجب بينه وبين الدراسات الأسلوبية، التي تعمل على الوصف المجْهري لمكوّنات النص في مرحلة، وفي مرحلة تالية الوصول إلى ما يرقد تحت البناء السطحي من قيم نفسية أو اجتماعية أو طاقات فكرية محُرّكة لعملية الإبداع .

وقد اتجه بدراسة الأسلوب اتجاهًا معياريًا كما هو الحال في البلاغة القديمة، فقرر أنه في الأسلوب تدرس القواعد التي إذا اتبعت كان التعبير بليغًا، أي واضحًا مؤثرًا . . (٢) .

ورأى الباحث أن الأسلوب يختلف من موضوع إلى موضوع، أو من أديب إلى أديب فهو يبحث في الأسباب التي أدت إلى اختلاف الأساليب ولا يتخذ من النص، وعبر عملية المقاربة المباشرة، مادة يقوم على تشريحها للوقوف على العناصر التي تتكون منها، وشبكة العلاقات التي تربط بين حُزَمها، وعلاقة ذلك بدلالات النص، من خلال ما يقدّمه علمُ العلامات (السيميولوجيا) .

ولعل آلية الفهم التي استعملها الشايب لمعرفة كُنْه الأسلوب والكشف عن ماهيته، هي ذاتها التي تعارف عليها النقاد العرب في تلك الفترة المتقدمة نسبيًا قياسًا إلى عمر النهضة النقدية الحديثة . وذلك ما تُنْبِيء به رؤية عباس محمود العقاد للأسلوب التي أثبتها في كتابه «مراجعات في الأدب والفنون» . وله في هذا الكتاب مقالتان ناقش في أولاهما رأيًا للكاتب الفرنسي أناتول فرانس Anatole France ، ذهب فيه إلى أن الأسلوب الأمثل في

(١) السابق ، الصفحة نفسها .

(٢) السابق ٣٧ .

الأدب هو الأسلوب السهل الذي لا يكدّ ذهن القارىء. وهو -في هذا- يضع قواعد معيارية لما ينبغي أن يكون عليه الأسلوب، ففارق، بذلك، نهج الأسلوبيين البنيويين الذين يرون أنهم يتجهون نحو دراسة الأساليب الماثلة فعلاً في النصوص الأدبية؛ للوقوف على تشكيلاتها وعلاقاتها لا ماينبغي أن تكون عليه. كما ناقش في المقال الثاني آراء أولئك الذين يعيبون عليه وعلى مَنْ يسير في ركابه، من أنهم يكتبون بأسلوب إفرنجي، فيفسدون بلاغة العربية(١).

وباستثناء هذين النموذجين فإني لم أقع على معالجة أسلوبية تستأهل الإشارة إليها، واستمر الحال راكداً حتى مطلع السبعينات، تلك الفترة التي أطلّ فيها على نظرية النقد العربي المعاصر عددٌ من الدراسات والمترجمات التي عملت على نقل النهضة الألسنية الحديثة في الغرب، والتي قطعت شوطاً كبيراً في سُلّم التطور العلمي. ولكن الشيء اللافت للنظر أن هذه الحركة الجديدة، وبالرغم من شدة الحماسة لها من بعض الباحثين والناقدين، فإنها ظلّت محصورة في دوائر ضيقة، وظلّ أولئك المتحمسون نفراً قليلاً؛ قياساً إلى النقاد الذين تبنّوا الاتجاهات النقدية الأخرى التي وفدت إلينا منذ مطلع القرن العشرين حتى نهاية الخمسينات من هذا القرن.

كان المنهج التاريخي المقارن في دراسة اللغة مهيمناً على تدريس علم اللغة في الجامعات العربية، لكن الدراسات الوصفية التحليلية لم تكن غائبة تماما؛ ففي المحاضرات التي ألقاها المستشرق الألماني برجشتراسر في الجامعة المصرية سنة ١٩٢٩م بعنوان: «التطور النحوي للغة العربية»، برزت فكرة الجمع بين

(١) مراجعات في الأدب والفنون، ٨٤ ط، المطبعة العصرية، القاهرة. وانظر: مدخل إلى علم الأسلوب١٧ - ١٨.

هذين المنهجين المتقابلين ، وقد تجلّى ذلك في مقدمة كتابه، حين ضرب مثالاً بجمع التكسير قائلاً : «ولتَبيُّن الفارق بين هاتين الوجهتين نورد مَثَل الجمع المكسّر في اللغة العربية . فالمسألة التاريخية فيه هي ، ما هو أصله، وكيف نشأ من ذلك الأصل؟، فنجد أنه من الأصل ليس بجمع، بل هو اسم جملة Collectif يعني أنه يدل على جنس متركب من غير واحد من الأفراد. والجمع يدل على الأفراد المتعددة. ونجد أيضًا أن أوائل استعمال الجمع المُكَسّر ترجع إلى زمان قديم. وأن القليل من أبنيته يوجد نظيره في اللغات السامية الشمالية ، وأكثرها خاص بالعربية والحبشية(١). أما الدراسات الوصفية فإنها تُعنى بتحديد النسبة التي «تقوم بين الجمع المكسر والجمع السالم وسائر الأبنية الدالة على جملة أو كثرة. وما الفرق بين هذه الأنواع كلها في المعنى وفي الاستعمال. .»(٢). وهذه التفرقة ترتكز إلى جوهر الفارق بين المنهجين القديم والجديد في علم اللغة .

ومن أوائل الدراسات التي حاولت أن تعرض لمجالات علم اللغة خلال النصف الأول من القرن العشرين كتابا : «علم اللغة» و «فقه اللغة» للدكتور علي عبد الواحد وافي ، وقد نشرهما سنة ١٩٤١م ، «كان (الباحث) يفهم من مصطلح علم اللغة أنه يختص بالدراسات التاريخية المقارنة دون علم اللغة الوصفي»(٣).

ويُعَدّ الدكتور إبراهيم أنيس من أوائل الذين قدّموا المنهج البنيوي الوصفي تقديماً علمياً لأول مرة في تاريخ الفكر اللغوي العربي الحديث ، من خلال كتبه : «الأصوات اللغوية» و «في اللهجات العربية» و «دلالة الألفاظ»،

(١) التطور النحوي للغة العربية ٧، أخرجه وصححه وعلق عليه د. رمضان عبد التوّاب، مكتبة الخانجي، القاهرة سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م. وانظر: د. حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي ١٤٠-١٤١.

(٢) السابق ٧ ، ٨ . وانظر: العربية وعلم اللغة البنيوي ١٤١ .

(٣) العربية وعلم اللغة البنيوي ١٤٥ .

وهي تمثل المستويات : الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية. وقد درس في كتابه الأول الأصوات دراسة فونولوجية، تُعنى بتصنيف الأصوات تبعاً لوظائفها في اللغة(١)، فأرسى قواعد التفرقة بين الوصفية والتاريخية منذ ذلك التاريخ المبكر، وهو تاريخ صدور هذا الكتاب سنة١٩٤٧م. وفي كتابه «اللهجات العربية» الذي صدر سنة ١٩٥٠م يشير إلى الفارق بين المنهجين الوصفي والتاريخي في بحثه المشترك اللفظي، وكان دي سوسير قد عمد، في التفرقة بينهما، إلى توجيه علم اللغة وجهة جديدة(٢).

ولما كانت السمة المميّزة تتركز -عنده- في المستوى الصوتي، فقد حدّد مجال دراسته لرصد وتحليل الخصائص الصوتية المميّزة للهجات على درجات الاختلاف أو التباين أو التقابل بين مستويات الأصوات(٣).

وسلك - في كتابه «دلالة الألفاظ» الذي صدر سنة ١٩٥٨م- مسلك اللغويين المحدثين، ورأى أن دراسة الدلالة تتبوأ قمة التحليل اللغوي وتُشكّل هدفه النهائي(٤). وقسم الدلالات إلى: صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية أو اجتماعية(٥).

ويَعُدّ الدكتور حلمي خليل كتاب «اللغة بين المعيارية والوصفية» للدكتور تمام حسان، الذي صدر سنة ١٩٥٨م، من الكتب النظرية التي قدّمت المنهج الوصفي إلى الفكر اللغوي العربي الحديث بصورة أكثر دقة وأكثر شمولاً. ورأى أن هذا الكتاب يمزج بين الدعوة إلى المنهج الوصفي في دراسة اللغة وبين

---

(١) السابق ١٤٨.

(٢) اللهجات العربية ١٤٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٦٥م. انظر: العربية وعلم اللغة البنيوي١٥٤.

(٣) السابق ٥. وانظر: العربية وعلم اللغة البنيوي ١٥٦.

(٤) دلالة الألفاظ ٧، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة١٩٧٦م. وانظر: العربية وعلم اللغة البنيوي ١٥٧.

(٥) السابق ٤٨-٥١.

نقد التفكير اللغوي العربي القديم، الذي اتسم بالمعيارية(١).

وأوضح الدكتور تمام حسان في كتابه «مناهج البحث في اللغة»، الذي صدر سنة ١٩٥٧م، مناهج البحث وطرائق التحليل اللغوي. أما كتابه «اللغة العربية مبناها ومعناها»، الذي صدر سنة ١٩٧٣م، فإن أهميته «تأتي من حيث هو محاولةُ التطبيقِ الوحيدة التي أسفر عنها الاتجاهُ الوصفي..»(٢). وقد درس في هذا الكتاب مستويات اللغة: الصوتي، الصرفي، النحوي، الدلالي(٣).

وعرض الدكتور كمال بشر، في كتابه «دراسات في علم اللغة»، الذي صدر سنة ١٩٦٩م، التفكير اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث.

وكان كتاب «الكلمة» للدكتور حلمي خليل، الذي نشر سنة ١٩٨٠م، من الكتب الجادّة التي أسهمت في نقل النظرية اللغوية الحديثة إلى ميدان الدراسات اللغوية العربية المعاصرة، وقد درس فيه بنية الكلمة، في جانبها الصوتي وصيغها ووظائفها، ثم بحث في دلالتها؛ من حيث رمزيتها ومعناها المعجمي وعلاقاتها السياقية ومجالاتها الدلالية.

وأما كتاب «مدخل إلى علم اللغة» للدكتور محمود فهمي حجازي، الذي صدر سنة ١٩٧٥م، فقد عالج فيه اللغة: طبيعتها ووظيفتها. ودرس علم اللغة؛ من حيث مجالاته ومناهجه، وعرض، في حقل الأصوات، بعض القضايا التي تتصل بالتحليل الفونولوجي وتصنيف الأصوات اللغوية. ثم فَصّل القول في بناء الكلمة، وبناء الجملة، وعالج موضوع الدلالة ومجالاتها.

وثمة كتابان جادّان تجدر الإشارة إليهما لأنهما حاولا أن يبسطا بعض

---

(١) العربية وعلم اللغة البنيوي ١٨١.

(٢) السابق ٢١٩.

(٣) انظر: اللغة العربية، مبناها ومعناها ٤٦ ومابعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣م.

النظريات اللغوية الحديثة التي يمكن أن يفيد منها الناقد الأدبي، مثل نظرية النحو التوليدي التحويلي Transformational Grammar وهما : «في نحو اللغة وتراكيبها» للدكتور خليل عمايرة ، الذي صدر سنة ١٩٨٤م و «نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية» للدكتور مازن الوعر ، صدر سنة ١٩٨٧م .

وقد حاول الدكتور عمايرة أن يبسط أصول هذه النظرية من خلال تبيانه ميادين علم اللغة، وتطور النهضة اللغوية من سوسير إلى سابير Edward Sapir، ومن بلومفيلد وهاريس وصولاً إلى تشومسكي ، متخذًا الجملة العربية مجالاً لتطبيقاته ، مستدركًا على تشومسكي أخطاءه، مُبْديًا تصوّرًا مُغايرًا مع دعمه بالأدلة والتمثيل. أما الدكتور الوعر فقد بسط القول في التراكيب الأساسية في اللغة العربية الفصحى من خلال إطار لساني حديث . مطبّقًا عليها النظرية التوليدية التحويلية عند تشومسكي ، والنظرية الدلالية التضنيفية التي وضعها عالمُ اللسانيات الأمريكي كوك Walter Cook ، والنظرية النحوية العربية القديمة .

وأسهمت الكتب المترجمة في ميدان اللسانيات في تنمية الحركة اللغوية العربية المعاصرة ونقل التيار البنيوي إليها(١).

وإذا كانت هذه الكتب والأبحاث الألسنية المترجمة قد أغنت الدراسات

---

(١) ومن هذه الكتب: «دور الكلمة في اللغة»، ستيفن أولمان، والذي نقله إلى العربية الدكتور كمال بشر سنة ١٩٦٢م. وكتاب «اللغة» ج فندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي والدكتور محمد القصاص سنة ١٩٥٠م. وكتاب «التعريف بعلم اللغة» دافيد كريستل، ترجمة الدكتور حلمي خليل سنة ١٩٧٩م. وكتاب «أسس علم اللغة» ماريوباي، ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر سنة ١٩٧٣م. وكتاب «مدخل للسانيات» رونالد إيلوار، ترجمة الدكتور بدر الدين القاسم سنة ١٩٨٠م. وكتاب «نظرية تشومسكي اللغوية» جون ليونز، ترجمة الدكتور حلمي خليل سنة١٩٨٥م. ومنها «علم اللغة في القرن العشرين» جورج مونان، ترجمة د. نجيب غزاوي د. ت. وكتاب «محاضرات في الألسنية العامة» فرديناند دي سوسير، ترجمة يوسف غازي، ومجيد النصر سنة ١٩٨٤م، وكتاب «البنيوية» جان بياجيه، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري سنة ١٩٧١م.

اللغوية العربية الحديثة فإن الكتب والأبحاث المترجمة ، التي كانت ثمرة التلاقح المباشر بين الألسنية البنيوية والنقد الأدبي في أوروبا وأمريكا، أعظ. فائدة للنقد العربي الحديث(١).

وقد بدأت الأسلوبية البنيوية في النقد العربي المعاصر تأخذ طريقها نحو الاكتمال والنضج، بتأثير تلك المناهج اللسانية الحديثة والبحوث التي تستند إليها، وبفعل تزاوجها وتفاعلها مع النقد الأدبي الحديث. وتنامى الإحساس

(١) ومن الكتب التي ترجمت في هذا المجال : «الشعرية» لتودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة سنة ١٩٨٧م ، و «لذة النص» لرولان بارت ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحاز سنة ١٩٨٨م ، و «السيمياء» لبيار غيرو ، ترجمة أنطوان أبي زيد سنة ١٩٨٤م. و «البنيوية في الأدب» لروبرت شولز، ترجمة حنا عبود سنة ١٩٨٤م، و «البنيوية وعلم الإشارة» لترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة سنة ١٩٨٦م. و «البنيوية التكوينية والنقد الأدبي» للوسيان جولدمان وآخرين، راجع الترجمة محمد سبيلا سنة ١٩٨٤م. و «قضايا الشعرية» لرومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون سنة ١٩٨٨م. و «نظرية الأدب» لرينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي سنة١٩٧٢م. و«الأسلوب والأسلوبية» لكراهم هاف، ترجمة كاظم سعد الدين سنة ١٩٨٥م. و«النقد البنيوي للحكاية» لرولان بارت، ترجمة أنطوان أبي زيد سنة ١٩٨٤م . و «مدخل لجامع النص» لجيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب سنة ١٩٨٥م. و «درس السيميولوجيا» لرولان بارت ، ترجمة بنعبد العالي سنة ١٩٨٥م. و «شعرية دوستويفسكي» لميخائيل باختين، وقد صدرت ترجمته عن دار توبقال سنة ١٩٨٦م . وصدر لجون كوهين، كتاب «بناء اللغة الشعرية»، ترجمه الدكتور أحمد درويش سنة ١٩٨٥م، وقد تَرجم ، هذا الكتاب مرة ثانية، محمد الولي، وصدرت الترجمة عن دار توبقال سنة ١٩٨٦م. ولتشيشرين . أ. ف، «كتاب الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي»، ترجمه د. حياة شرارة سنة ١٩٨٧م. ولسيلفا، فيتور مانويل دي إجبيار إي سيلفا مقال «الأسلوبية علم وتاريخ»، ترجمه الدكتور سليمان العطار سنة ١٩٨١م. وميخائيل بختين، «الكلمة في الرواية»، ترجمه يوسف حلاق، سنة ١٩٨٨م، وهو كتاب يُعْنى بتحديد العلاقة بين الأسلوبية المعاصرة والرواية.

وترجمت مجلة «الأقلام» المغربية، في عددها العاشر، سنة ١٩٧٩م، نصًا لأيخنبوم(Eikhen Baum)، ونشرته تحت عنوان: «نظرية المنهج الشكلي». وفي عددها التاسع والعشرين، الصادر سنة ١٩٧٤م، ترجمت مجلة «مواقف» البيروتية ، مقدمة كتاب «دراسات نقدية» لرولان بارت، وعَنْوَنَتْه «رولان بارت: الكتابة، النقد، الصمت» ، وهو عنوان ليس للمؤلف، ولكنه يتطابق مع الفكر الحداثي الذي يشاركهم فيه. وترجم كاظم جهاد في المجلة ذاتها، وفي عددها الثالث والثلاثين سنة ١٩٧٨م، فصلين من كتاب «الإنشائية» ، ووضع له عنوان «الشعرية».

بتأثر النقاد العرب المعاصرين بهذا التيار الوافد، يقول حمادي صمود: «ولم يبق النقد العربي الحديث، نتيجة عوامل متعددة، بمعزل عن هذه التيارات «اللسانية»، فهو يحاول جاهداً تمثّل قضاياها النظرية العويصة المتشعبة مقبلاً على تطبيقها على نماذج من الأدب العربي»(١).

ويعترف الدكتور محمد برادة بتأثر الأدب العربي المعاصر بعامة والأدب في المغرب العربي على نحوٍ خاص بتلك المناهج البنيوية؛ فيقول: «لابد من الاعتراف، ونحن على بضعة كيلومترات من أوروبا؛ وخاصة في فرنسا أننا تأثرنا نحن أيضاً (المغاربة) وكل الأدب العربي المعاصر بهذا المنهج البنيوي»(٢).

ويشير توفيق الزيدي -كذلك- إلى تأثّر النقد العربي المعاصر بمناهج الألسنية والأسلوبية الحديثة، فيقول: «ولقد كان لهذا الاهتمام (بالدراسات اللسانية) أثره في الرؤية النقدية بداية من أواخر الستينات. وقد كان لمجلة «مواقف» البيروتية (يشرف عليها أدونيس) السبق التاريخي في هذا المضمار..»(٣). ويرى أن الناقد العربي في أواخر الستينات عاش مرحلة وعي بضرورة استبدال الأدوات النقدية القديمة والابتعاد عن الذاتية، لجعل النقد موضوعياً أقرب إلى «العلمانية». وقد وجد في تَفَتّح اللسانيات على النقد ضالته المنشودة؛ خاصة وأن هذا التفتح أعطى ثماره في الغرب مع الشكلانيين الرّوس ثم البنيويين(٤).

وقد تمثّل هذا التأثر في:

---

(١) الحوليات (الجامعة التونسية) عدد ١٥، معجم لمصطحات النقد الحديث ١٢٧-١٢٨، سنة ١٩٧٧م.

(٢) «الثقافة الجديدة» ١٧، عدد ٩، الرباط، شتاء سنة ١٩٨٧م.

(٣) أثر اللسانيات في النقد العربي المعاصر ١٧.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

١- عرض النظريات الأسلوبية البنيوية في أصولها .
٢- التنقيب عن تلك الأصول في التراث البلاغي واللساني .
٣- الإفادة من استخدام المناهج البنيوية في الدراسات التطبيقية .

(١)
عرض النظريات الأسلوبية البنيوية :

ولعل عرض الدكتور عبد السلام المسدي لكتاب ميخائيل ريفاتير (Essais de Stylistique Structurale) أولى المحاولات العلمية الجادة في عرض أمين لأسس الأسلوبية البنيوية كما يراها ريفاتير . كما أنها تعتبر محاولة هامة في التغلب على المصطلح اللساني النقدي؛ مما جعل كثيراً من الباحثين يعتمدون هذا العرض كمرجع للمصطلحات(١) .

وفي دراسة الزيدي - التي اعتمدت عليها اعتماداً كبيراً في حصر المقالات والأبحاث التي عملت على بسط مبادىء الأسلوبية البنيوية - إشارات الى جهود العراقيين كما هو الحال في مجلة الأقلام البغدادية، في عددها الثالث، الصادر سنة ١٩٧٨م ، وقد عرضوا فيه مقالين، أحدهما لرولان بارت: (Introduction Alanalyse Structural des Recits) ، وثانيهما لتودوروف: (Les Categories de Recit Litteraire) وعُرض هذان المقالان تحت عنوان مُوَحّد : «التحليل البنيوي للسرد»(٢) .

ومن تلك الدراسات التي عرضت أصول النظرية الأسلوبية البنيوية كتاب «نظرية البنائية في النقد الأدبي» للدكتور صلاح فضل، الذي صدر سنة

(١) السابق ٢٠ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها .

١٩٧٨م، حاول فيه أن يتتبّع تلك الظاهرة منذ بدايتها وعبر تطورها، واختلاف تياراتها وروادها. ولكن الذي يمكن ملاحظته أن الكتاب أقرب إلى الترجمة منه إلى التأليف. وتتركز إفادته للقارىء العربي في النصوص الكثيرة التي وضعها بين يديه. وقد «كثرت فيه العموميات، وخلا من الإحالات النصية كحديثه عن إشكالية القصة عند البنيويين مازجًا بين طريقة تودوروف وطريقة بارت دون توضيح للفروق بينهما. أما تعرضه لبعض التطبيقات البنيوية في العالم العربي فقد جاءت أحكامه مقتضبة لا تستند إلى تحليل دقيق»(١).

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور صلاح فضل استوعب الحركة البنيوية استيعابًا واعيًا، بدليل أنه لم يغفل أيّ جانب من جوانب تلك الحركة أو خصائصها أو تياراتها، لكن عيبه يعود إلى أن دوره كان غائبًا.

ويُعَدّ كتاب «الأسلوبية والأسلوب» للدكتور عبد السلام المسدي، الذي صدر سنة ١٩٧٧م، من أبرز الدراسات التي حاولت بسط مبادىء التفكير الأسلوبي في أوروبا، وفرنسا على نحو خاص. وقد كشف فيه الباحث عن التيارات الأسلوبية وأبرز روادها من خلال قضايا: المخاطِب والمخاطَب والخطاب، عبر نظرية الاتصال Communication Theory على قاعدة بنيوية. كما وضع ثَبْتًا بالمصطلحات الأسلوبية والبنيوية، وذيّله بتراجم لأعلام هذا الاتجاه الوافد الجديد.

ومن هذه الدراسات -كذلك- ما قدّمه محمد الهادي الطرابلسي من أبحاث، يقف في مقدّمتها: «دور الأسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة»، ملتقى ابن منظور بقفصة، تونس سنة ١٩٧٨م. و «في منهجية الدراسة الأسلوبية» ملتقى

(١) أثر اللسانيات في النقد العربي ٢٥.

الألسنية والعربية، تونس سنة ١٩٧٨م. ولكن الذي يميّز الطرابلسي هو شخصيته المتميزة بحضورها القوي في أبحاثه، كما يمتلك رؤية منهجية تستند إلى معارف جمالية، جمع فيها بين التراث والمعاصرة.

وفي كتاب «الأسلوب» للدكتور سعد مصلوح، الذي صدر سنة ١٩٧٢م، تركيز على الدراسات اللغوية الإحصائية، وقد رأى فيه أن الأدب فن ولكن دراسة الأدب ينبغي لها أن تكون علماً منضبطًا. وهذا العلم يحتاج إلى فلسفة وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط؛ الأمر الذي جعله يذهب إلى أن المذهب الشكلي في النقد Formal Criticism يكاد يكون - في رأيه - أقرب المذاهب النقدية إلى روح العلم. وكشف -في هذا الكتاب- عن تأثر النقاد الشكليين بعلم العلامات (Semiotics) الذي وضع جذوره دي سوسير، «فبرزت (في دراساتهم) أهمية التحليل اللغوي الذي قام على أساس من التمييز الواضح بين لغة العلم ولغة الأدب»(١). ودعا فيه الدكتور مصلوح -كذلك- إلى ضرورة العمل على إرساء منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون فيه النص The Text أو الخطاب الأدبيThe Discourse أولا وقبل كل شيء هو موضوع الدراسة، ويكون منهج الدراسة فيه لغويًا Lin-guistic بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح(٢).

وأشار إلى أن الدراسات اللغوية المعاصرة، بمختلف اتجاهاتها، نشأت تحت تأثير فكرة أساسية هي البنيوية Structuralism. وهي ذات طابع موضوعي، تنظر إلى العمل الأدبي باعتباره رسالة لغوية؛ لذا كانت مناهج

(١) الأسلوب ١٢-١٣، مطبعة حسان، القاهرة، سنة ١٩٨٠م.

(٢) السابق ١٤.

التحليل الموضوعي للغة ذات قيمة كبرى في نقد النص الأدبي(١).

ولقد أمحض كتاب «الأسلوب» كله لنوع واحد من المعايير الموضوعية هو القياس الكمي Quantitative Measurement أو (التحليل الإحصائي (Statistic Marker Analysis) للنصوص. وهو معيار يقوم على أن النص الأدبي يستخدم سمات لغوية معينة، حين تحظى هذه السمات اللغوية بنسبة عالية من التكرار، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته تصبح خواصاً أسلوبية Stilistics Markers، تظهر في النصوص بنسبRatios وكثافة Densityوتوزيعات Distributions مختلفة. وهذا يبرز أهمية القياس الكمي باعتباره معياراً موضوعياً منضبطاً وقادراً على تشخيص النزعات السائدة في نص معين أو عند كاتب معين.. ويطلق على هذا النوع من الدراسة مصطلح «علم الأسلوب الإحصائي-Statistic Sty listics»(٢).

كما درس الدكتور مصلوح في هذا الكتاب موضوعات مختلفة منها: ماهية الأسلوب، الإحصاء ودراسة الأسلوب، معادلة بوزيمان .A Busemann لتشخيص الأساليب، الأسلوب في المسرحية والرواية.

وللدكتور محمود عياد بحث بعنوان «الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف»(٣). وقد تناول فيه: ماهية الأسلوبية، مناهج الأسلوبية، قصور ومشاكل مناهج الأسلوبية، الأسلوبية والنقد الأدبي. وفي العدد نفسه من مجلة «فصول» القاهرية نُشر بحثٌ للدكتور عبده الراجحي بعنوان: «علم اللغة والنقد الأدبي»؛ عرض فيه ماهية الأسلوب، واتجاهات علم الأسلوب، ومستويات التحليل.

---

(١) السابق ١٥.

(٢) السابق ١٨ ـ ١٩

(٣) مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الأول، العدد الثاني ١٢٣ وما بعدها، سنة ١٩٨١م.

وعمل الدكتور صلاح فضل من خلال كتابه«علم الأسلوب»، الذي صدر سنة ١٩٨٢م على نقل كلّ ما يتعلق بالأسلوبية البنيوية في النقد الغربي إلى النقد العربي المعاصر؛ فعرض نشأة هذه الأسلوبية في أوروبا واتجاهاتها في المدرستين الفرنسية والألمانية؛ موضحًا مفهوم الأسلوب والأسلوبية محددًا علاقتهما بعلم اللغة والبلاغة . كما عرض أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه: الانحراف والتضاد اللغوي، الوظيفة الإحصائية، الخواص الأسلوبية من خلال التحليل الوظيفي للمجاز ومشكلة الصورة.

وقسّم الدكتور شكري عياد كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب»، الذي صدر سنة ١٩٨٢م. قسمين، أحدهما نظري، والآخر تطبيقي؛ ففي القسم الأول بحث نظرية الأسلوب، وفكرة الأسلوب عند الأدباء، وعلاقة علم الأسلوب بعلم اللغة والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والبلاغة، ثم بينّ ميادين الدراسة الأسلوبية. ومهّد للدراسات التطبيقية بتخطيط رسم فيه صورة لكيفية قراءة النص الشعري، ثم انتقل إلى تطبيق ذلك على قصائد مختارة من الشعر الوجداني، سنعرض بعض نماذجها في النقد التطبيقي .

وقد بلغ الدكتور شكري عياد قمة النضج العلمي في كتابه «اللغة والإبداع - مبادىء علم الأسلوب العربي»، الذي صدر سنة ١٩٨٨م. لأن وظيفته لم تكن محصورة في نقل أصول الأسلوبية الغربية ومبادئها ،بل كانت موجهة إلى العمل، بوعي وقدرة متميزة، على تأسيس علم أسلوب عربي في النقد الأدبي الحديث؛ الأمر الذي جعله يستسقط كثيرًا من النظريات الغربية في هذا المجال، أو يُطوّرها على نحو تخدم فيه فكرته الأساس. واقتضى ذلك منه بيان مفهوم الأسلوب عند العرب القدامى، وعند الأوروبيين فيما قبل نهضة الدراسات الألسنية الحديثة. ثم درس الأسلوب واللغة ، والمنهج الوصفي في علم اللغة: اللغة نظام من العلاقات، أنواع الدلالات اللغوية، العرف اللغوي،

البنية السطحية والبنيـة العميقة . وانتقل بعدها إلى بسط الظاهـرة الأسلوبية من خـلال : الاختيـار والأعراف اللغـويـة ، الانحـراف ، السيـاق والنسق . ثم عرض ثوابت الأسلوب في اللغة ، وهنا برع في إكساب هذه الظاهرة الأسلوبية طـابعًا عـربيـًا . ثم ختم كتابـه بفصل عن اللغـة والأسلوب الشخصي . فقـدم -بذلك- أكبر إسهامٍ في إنضاج هذه الدراسات في ميدان النقد العربي المعاصر .

وفي كتـابـه «اتجاهـات البحث الأسلـوبي» ، الذي صـدر سنـة ١٩٨٥م قـام الدكتور شكري عياد باختيـارات تتصل بقضايا : «علم الأسلوب وعلم اللغة» لشارل بالي ، «علم اللغة وتاريخ الأدب» ليـوسبيتزر ، «اتجاهات جديدة في علم الأسلوب» ، لستيفن أولمان ، و «معايير لتحليل الأسلوب» لريفاتير ، و «النحو التوليـدي والتحليل الأسلـوبي» لثورن G.P. Thorne ، و «نحـو تفسيـر برجماتـي للإبداعيـة» لشمـتSiegfried J. Schmidt ، و «الأسلـوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي» لميـلان ياكوفتش Milan Jankovic . ثم كانت له إضافة : «البلاغة العربية وعلم الأسلوب» .

وقد تناولت هذه الاختيارات الطرائق المختلفة للتحليل الأسلوبي ، ويُمثِّلُها أكبر الأسلوبيين الغربيين ، أما الإضافة فقد حـدد فيها الدكتور شكـري المعالـم الرئيسـة لدراسـة الأسلـوب الأدبـي فـي البلاغـة العـربية ، ووضع البـلاغة العربية على الخريطة العامة للدراسات الأسلوبية المعاصرة ، وبَيّنَ السمات العامة لعلم الأسلوب ، وعـرّف علم الأسلوب بأنـه الجسـر الـذي يربـط بين الأدب وعلـم اللغـة ، كما ذهب إلى ذلك -من قبله- ليوسبيتـزر ، ورأى أن الأسلوب يتحرك على مستوى بين اللغـة كنظام عام ومجرد ، وبين الأقوال كوقـائع جزئية خاضعة لشتى العوامل المحيطة بالاستعمال اللغوي ، فجمع ، بذلك ، بين آراء أبرز البنيـويين . كما توسّع - عنـده - مفهـوم علـم الأسلـوب فجاوز تحليل الأساليب اللغـوية إلـى تفسيـر النصـوص الأدبيـة علـى أسـس علميـة

دقيقة ، تعتمد على نظرية المعرفة وفاعلية القراءة(١) . وفي ذلك محاولة جعلت الأسلوبية تتسم بالشمولية التي تُعنى بكلا بُعْدَيْ العلامة : الدال والمدلول، وتوصل إلى أن ثمة نقاط التقاء وافتراق بين المصطلح البلاغي القديم والمصطلح الأسلوبي الحديث(٢).

وبدأت معالم الاتجاه الأسلوبي البنيوي تنحو منحى التبلور والاكتمال متجاوزة حدود النقل والاتباع، ويكفي أن أشير إلى الجهد الذي بذله حمادي صمود لمعالجة قضية «المصطلح» بعد أن وضع يده على أخطر مشكلة تواجه هذا التيار الوافد في ساحة النقد العربي المعاصر(٣).

ولقد أصبحت المجلات العربية المتخصصة تُفرد أعدادًا خاصة لذلك الاتجاه الأسلوبي الوافد، مثل مجلة «فصول» القاهرية، التي أفردت عددًا كاملاً يحمل عنوان «الأسلوبية» في المجلد الخامس، العدد الأول سنة ١٩٨٤م . وأفردت مجلة «الثقافة الجديدة» المغربية عددها العاشر-الحادي عشر ، السنة الثالثة سنة ١٩٧٨م لذلك الغرض . وأفردت مجلة «الموقف الأدبي» السورية عددًا خاصًا باللسانيات (رقم ١٣٥-١٣٦) تموز-آب سنة ١٩٨٢م.

وخصصت مجلة «الثقافة الأجنبية» التي تصدر في بغداد ، عددها الأول من سنتها الثانية، ربيع سنة ١٩٨٢م لقضايا الأسلوبية، منها: «الأسلوبية والنقد الأدبي» لشارل بالي، ترجمة الدكتور عبد السلام المسدّي. و «أصل الأجناس الأدبية» ، ترجمة الدكتور محمد برادة، «شعرية النثر» ترجمة أحمد المديني وهما لتزفتان تودوروف، و «معنى الأسلوب» لمدلتون

---

(١) انظر : اتجاهات البحث الأسلوبي ٢١٢، دار العلوم، الرياض، سنة ١٩٨٥م.

(٢) السابق ٢١٢ .

(٣) انظر : معجم لمصطلحات النقد الحديث ١٢٥-١٥٩ .

مـريMiddleton Murry ترجمـة صالـح الحافـظ ، و«مفهـوم الأسلـوب» لرولف ساندل Rolph Sandle ترجمة لمياء عبد الحميد العـاني ، و «دفاعًا عـن مفهـوم أسلـوب الأدب الفني» ، لبـوداغـوف تـرجمة د. ناشئـة بهجـت ، و«نظريـة اللسانيات ودراسـة الأدب» لروجر فـاولرRoger Fowler، ترجمة د. سلمان الواسطي، و«اللغة والشاعر» لماري بوروفMarie Borroff ، ترجمة د. عبـد الواحـد لـؤلؤة، و«علم اللغـة وفن الشعـر» لجورج شتاينـرGoerge Steiner ترجمة نـاجي الحديثي، و«علاقـة الأدب باللغـة» لباربـرا هـيرنشتاين Barbara Herrnstein ، ترجمة حسن عبد المقصود.

(٢)

التنقيب عن النظريات الأسلوبية في التراث :

وفي ميدان التنقيب عن الأصول الأسلوبيـة في التراث البلاغي واللساني عند العـرب كانت هنـالك محاولات جادّة، تتبـوأ منزلـة من التفوق العلمي، ومـا قـامت به المدرسـة التونسيـة أكبر دليل على ذلك، ولعل الدكتـور عبد السـلام المسدي يقف في طليعـة هؤلاء جميعًا، بل في مقدمـة البـاحثين العرب . وتجـدر الإشـارة إلى أن كتابـه «التفكير اللسـاني في الحضـارة العربيـة» يُعَـدّ من المراجع الأسـاسية في المكتبـة العـربية في هـذا المجـال؛ من حيث القدرة على استخـراج العناصر اللسانية من كتب التـراث العربـي . وكانـت لهـذه المدرسـة إسهامات أخـرى ، منها بحث الـدكتور المسدي ذاته: «المقاييس الأسلـوبية عند الجاحظ من خـلال البيـان والتبيين» (الحوليـات، العدد ١٣ ، سنـة ١٩٧٦م). ومحمـد الهادي الطرابلسي له «مظـاهر التفكير في الأسلوبَ عند العـرب»، وهو مُضَمّن في كتابه (قضايا الأدب العربي)، الذي صدر سنة ١٩٧٨م. وحمادي صمود له:

«التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس»، منشورات الجامعة التونسية سنة ١٩٨١م .

ومنها ، كذلك ، «خصائص الأسلوب في الشوقيات» لمحمد الهادي الطرابلسي ، الذي صدر سنة ١٩٨١م ، وهي دراسة تطبيقية تكاد تكون خالية من التنظير ، استعمل فيها كل ما استطاعت يده أن تطاله من كنوز التراث البلاغي . وكان في مُكْنة الباحث أن يقوم بصنع معجم بلاغي، وقد تناول في هذا الكتاب خصائص الأسلوب في الشوقيات من خلال الموسيقى : البحور وخصائص استخدامها ، القوافي وأنواعها ، المظاهر الموسيقية العامة ، المظاهر الموسيقية الخاصة. مستوى الملموسات : الحركة (المقابلة ، العكس والتناظر ، قلب الوضعيات، التدرج ، الاطراد . مستوى المرئيات : الصور (التشبيه ، الاستعارة) ، دور التصوير : (التعويض ، التحويل) . علاقات التداعي ودلالاتها : (المبنية على المجاز ، المبنية على الحقيقة : الكناية ، التورية) .

أساليب هياكل الكلام: الهيكل الخارجي (المعارضات، الحكايات) الهيكل الداخلي : (التراكيب ، التعابير ، الأساليب الإنشائية) . أساليب أقسام الكلام : (التنكير والتعريف، دلالة الأعلام، الضمير، الجمع والتثنية، دلالة المباني ودلالة المعاني، النبوّ والتمكّن، التخصيص والتعميم، الدخيل، الفعل، الأدوات والحروف).

ويَدلّ هذا الجهد الجم على معرفة عميقة بالتراث البلاغي، كما يبرز قدرة الباحث على استخدام المنهج الوصفي في التحليل الأسلوبي على نحو أثرى هذه الدراسات التطبيقية؛ الأمر الذي جعلني أفرد لهذه التجربة حيّزاً في القسم المخصص للنقد التطبيقي الذي يأتي في الفصل الخامس من هذا الكتاب .

وفي مصر كانت هنالك محاولات كثيرة؛ وخاصة في مجال علاقة البلاغة بالأسلوبية، منها كتاب: «دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة» للدكتور أحمد درويش سنة ١٩٨٤م. و «مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني» لنصر أبوزيد و «النحو بين عبد القاهر وتشومسكي» لمحمد عبد المطلب، وكلا هذين البحثين منشور في مجلة «فصول» القاهرية، وهو عدد خُصّص «للأسلوبية». كما ذكرنا سابقًا(١).

وعلى الرغم من أن كتاب الدكتور محمد حماسة «النحو والدلالة»، الذي صدر سنة ١٩٨٣م، في البحث النحوي فإنه أفاد القارىء العربي في مجال الدراسات الأسلوبية، ووضع يده على ثروة في النحو يستطيع الناقد الأسلوبي توظيفها في التحليل؛ وخاصة في فصول: «العلاقة بين الدلالة والنحو»، و «العنصر الدلالي في بعض الظواهر النحوية»، و «فاعلية المعنى النحوي في النص». وهذا المبحث الأخير هو أكثرها أهمية؛ لأنه أكثر اتصالاً بالنقد الأدبي ومجالات بحثه.

ويُعَدّ كتاب «البلاغة والأسلوبية» للدكتور محمد عبد المطلب، الذي صدر سنة ١٩٨٤م، محاولة لقراءة البلاغة العربية قراءة أسلوبية من خلال رصد الطاقات التعبيرية التي عُني بها البلاغيون العرب القدامى. وقد اقتضى ذلك بيان مفهوم الأسلوب في التراث العربي القديم، بما في ذلك فلسفة النحو، والنظم بين النحو والبلاغة، وفلسفة المجاز. كما درس الأسلوب في نتاج المحدثين من أمثال: حسين المرصفي، ومصطفى صادق الرافعي، وأحمد حسن الزيات، وأحمد الشايب، وأمين الخولي. وتناول -كذلك- الأسلوبية

(١) انظر: المجلد الخامس، العدد الأول سنة ١٩٨٤م.

عند المحدثين في الغرب : من حيث تاريخها واتجاهاتها، ونظرية التوصيل فيها . وفي المرحلة الأخيرة درس علاقة البلاغة بالأسلوبية ، ومرتكزات التفكير الأسلوبي : العدول والتكرار والسياق، والحذف والذكر، التقديم والتأخير، التعريف والتنكير. وهي قضايا قَدّمت فيها البلاغةُ العربيةُ القديمةُ كماً كبيراً ، يعتمد عليه الناقدُ الأسلوبي في عمليات التحليل .

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور محمد عبد المطلب حاول، في هذا الكتاب، أن يكشف عن الطاقات والإمكانات التي تمتلكها البلاغة العربية القديمة، ويمكن استثمارها في البحث الأسلوبي الحديث . وركز - في هذا الصدد - جهده على عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) ، الذي حاول أن يوظّف البنيات التركيبية في النحو لإيجاد جماليات بلاغية في الأسلوب الأدبي، والشعري خاصة : لأن «النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمُبْدِع كُلّ الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة بحيث يكون النظم Prosody عملية تسلسل تركيبي للإمكانات النحوية»(١) .

وإذا كان الباحث قد عاد إلى الجذور الأسلوبية في تراثنا البلاغي القديم ، وعرض صورة مفصلة عن التصوّر الحديث للأسلوبية عند الغربيين؛ فقد كان ذلك بدافع وضع صورتين متقابلتين قابلتين للمقارنة ؛ فيقف المتخصص العربي على أوجه المفارقة من حيث النقص والزيادة .

أما الدكتور شكري عياد، في كتابه «اتجاهات البحث الأسلوبي»، الذي سبقت الإشارة إليه، فإنه ينبّه إلى القيمة البلاغية الكبيرة للسكّاكي في «مفتاح العلوم»، وهو يقف -بذلك- على خطّ مقابل تمامًا لما أجمع عليه معظم مؤرخي علم البلاغة العربية القديمة، من أن ذلك الكتاب يُمثّل الجمود والتحجّر . ويحاول الباحث أن يدلل على نضج هذا المُؤَلّف، وكانت أدلّتُه وتحليلاتُه

(١) البلاغة والأسلوبية ٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٤م .

مقنعةً؛ لأنه عالج تلك القيم البلاغية عند السكاكي في ضوء العصر الذي وُجدت فيه والثقافات السائدة في زمنه(١).

وثمة دراسات كثيرة أخرى تناولت التراث البلاغي واللساني، تبحث فيه عن مشابهات بين معطيات الدراسات الحديثة والقديمة، منها على سبيل المثال: كتاب «النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب» للدكتور محمد الصغير بناني، الذي صدر سنة ١٩٨٦م. فهو يُؤَسِّس لمفهوم نظرية اللغة عند الجاحظ، حين يقول: «وتَصَوُّر الجاحظ للّغة لا يختلف كثيراً في شكله ومضمونه عما وصلت إليه الدراسات اللسانية الحديثة. ويقوم أساس هذا التصوّر على أربع دعائم هي: الصوت، والتقطيع، والتأليف، والفصاحة..». ففي مفهوم الصوت اللغوي -مثلاً- يذهب إلى أن الجاحظ لا يُدخل «مفهوم الصوت في تحديد اللغة، شأنه في ذلك شأن علماء اللسان المحدثين»(٢).

ويرى أن تأليف الكلمات عند الجاحظ يجري في محورين مختلفين متقاطعين: محور التأليف ومحور التخيير، وهي ذاتها التي رأي سوسير أنها علاقات رأسية (ترابطية)، وعلاقات أفقية. ويضع في مقابل مصطلح «التخيير» عند الجاحظ مقابلاً فرنسياً (Axe Paradigimatique) ويضع لمصطلح التأليف «الأفقي» المقابل الفرنسي (Axe Syntagimatique)، وهي مصطلحات استخدمها الأسلوبيون البنيويون الفرنسيون(٣).

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ٢١٥ ومابعدها.

(٢) النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب ١١٤، دار الحداثة، بيروت، سنة ١٩٨٦م.

(٣) السابق ١٢٨.

ومن الكتب التي تناثرت فيها مثلُ هذه النّتف النقدية وسدّت خاناتها في مواضعها من البحث مُؤلّف «الخطيئة والتكفير» للدكتور عبد الله الغذامي ، الذي صدر سنة ١٩٨٥م . وقد استشهد بنصوص من التراث النقدي والبلاغي العربي ، فنقل عن عبد القاهر الجرجاني في «دلائل الإعجاز»، وابن فارس في «الصاحبي»، والحصري في «زهر الآداب»، والقرطاجني في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»(١) ، و«جوامع الشعر»للفارابي(٢) . وكتاب «الشعر» لابن سينا، و «معيار العلم» لأبي حامد الغزالي(٣) . إلى غير ذلك من المواضع المتناثرة والموزعة على الجانب النظري من الكتاب .

وفي كتابه «مدخل إلى علم الأسلوب» ربط الدكتور شكري عياد بين تعريف ابن خلدون للأسلوب وبين نظرية تشومسكي في النحو التحويلي ؛ فرأى أن ما ذهب إليه ابن خلدون يعد مَلْحظًا دقيقًا «في عملية الخلق اللغوي لا يكاد يختلف عن النظرية التي يقو ل بها تشومسكي الآن، وهي أن ثمة «أبنية عميقة» في ذهن كلّ مستعمل للغة، يستطيع بمراعاتها أن يخلق عدداً لا يُحصى من الجمل التي لم يسبق له سماعها(٤) . ثم عقّب الدكتور شكري على ذلك فقال : «فقد ظلّ الأوربيون منذ عصر النهضة حتى أوائل القرن التاسع عشر سائرين على نهج لغوييهم الذي لايختلف من حيث مبادئه عن نهج لغويينا القدماء»(٥) .

(١) الخطيئة والتكفير ١٦ .

(٢) السابق ١٩ .

(٣) السابق ٤٤ ، ٤٥ .

(٤) مدخل إلى علم الأسلوب ٢٤ .

(٥) السابق ٢٥ .

وقبل أن أختم حديثي عن بعض ما أنجزه هذا الفريق من الدارسين في مجال التنقيب عن القيم الأسلوبية الحديثة في التراث البلاغي والنقدي، أود أن أشير إلى أن ثمة أبحاثًا وكتبًا تبدو للرائي بأنها ذات ميسم تقليدي وأنها غير ذات جدوى، ولكن المتفحص في موادها، على الرغم من تقليديتها، يجد فيها ما يرفده ويعينه في تحليلاته الأسلوبية. ولعل الأبحاث التي عالجت القيم البلاغية والأسلوبية في القرآن الكريم، وعلى الرغم من طابعها المعياري، فإنها تحتل المرتبة الأولى في قدرتها على تأدية هذا الغرض. منها على سبيل المثال: «بلاغة العطف في القرآن الكريم - دراسة أسلوبية» للدكتور عفت الشرقاوي، سنة ١٩٨١م، و «أسرار النداء في لغة القرآن الكريم»، سنة ١٩٧٨م، و «التكرير بين المثير والتأثير» للدكتور عز الدين علي السيد، سنة ١٩٧٨م، و «الفعل المضارع في ضوء أساليب القرآن» للدكتور عبد الله الحسيني هلال سنة ١٩٨٤م. يضاف إلى ذلك أمثال كتاب «أساليب التوكيد في اللغة العربية» لإلياس ديب، سنة ١٩٨٤م. على أن يُؤَسَّسَ لمثل هذه الدراسات بالوقوف على كنوز التراث البلاغي والنقدي واللساني عند العرب.

كما أن هنالك كتبًا لايمكن إهمالها، وهي التي حاولت أن تطبق المناهج اللسانية على الجملة العربية؛ منها على سبيل المثال: أبحاث الدكتور خليل عمايرة: «العامل النحوي ودوره في التحليل اللغوي»، و «أسلوب التوكيد اللغوي، منهج وصفي في التحليل اللغوي» و «أسلوب النفي والاستفهام في العربية»، وخاصة في فصل «أنماط أسلوبية بين المبنى والمعنى» الذي صدر سنة ١٩٨٥م.

(٣)

استخدام المناهج البنيوية :

وإذا وصلنا إلى النقاد الذين أفادوا من استخدام المناهج الأسلوبية في دراساتهم التطبيقية فإننا نلفيهم كُثْرًا، ولكن أفادتهم من هذه المناهج ليست على مستوى واحد من الالتزام بالمنهجية الأسلوبية ؛ فمنهم مَنْ وقف عند الخطوط العامة ، فاقتصرت مقاربته على استخدام بعض المصطلحات الأسلوبية ، مثل «الرؤية الداخلية للنص الشعري» ، وهو عنوان كتاب ألّفه الدكتور أنس داود سنة ١٩٧٤م ، ينتقص فيه مناهج التحليل النفسي والاجتماعي ، التي استخدمت في نقد شاعرية أبي نواس وشكسبير والشابي ومحمود درويش. ويؤكد الباحث أنه لم يخرج «من كل هذه الدراسات بمعرفة تذكر عن الفن الشعري عند (هؤلاء)، ماهي خصائص الفن الشعري عند أيٍّ منهم؟ ماهي مكونات الرؤية الشعرية عنده ، والآفاق النفسية والإنسانية التي تحلّق فيها ، وطريقته الخاصة في تكوين الصورة الشعرية وتوظيف الموسيقى ودلالة المعجم الشعري ، وغير ذلك مما يعتبر دراسة في صميم «النص الأدبي»، الذي هو الغاية الحقيقة للنقد الأدبي»(١).

ويرى أن هذه الرؤية الداخلية «تشغل نفسها بالنص وحده ، والنظر إليه من خلال معجمه وصوره وطريقة الشاعر المميزة في تشكيله، مستضيئة -فحسب- وعلى حذر شديد من كل ما استقته من معلومات تاريخية واجتماعية»(٢).

---

(١) الرؤية الداخلية للنص الشعري٧-٨ ، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب، سنة ١٩٨١م .

(٢) السابق ٩ .

وتلك خاصة من خصائص التفكير الأسلوبي في خطوطه العامة؛ وإنْ كنت أحّس أنه يقترب من الرؤية الحدسية، التي تبنّاها ليوسبيتزر، حين رأى أن هذا المنهج يوفر متعة روحية رائعة عند سبر أغوار النص الأدبي وإدراك تياراته الخفية التي تتراءى خلف نقابٍ من المستوى الظاهري للنص(١).

وعلى الرغم من أن الاتكاء الواضح على المنهج الأسلوبي يكاد يكون مفقودًا، أو على الأقل يلفّه ضبابٌ لفظيٌ فإنه قد خطا خطوات في طريق الابتعاد عن هذا المنهج في تطبيقاته النقدية، وتحوّل فيها إلى ناقد تأثري؛ مع أنه لم يهمل البنية اللغوية السطحية، لكن اللغة وتركيباتها لم تحْظَ بالمنزلة الأولى في تلك المقاربات.

ولو حاولنا أن نقارن بينه وبين الدكتور عبد الله الغذامي -مثلا- في مُؤَلَّفه «الخطيئة والتكفير» سالف الذكر، لهالتنا المسافة الفاصلة بينهما؛ فالدكتور الغذامي يصدر، على نحو كليّ، عن المنهج الأسلوبي البنيوي، مازجًا له بما قدمته السيميولوجية والتشريحية من أفكار. ويعتمد منهجه النقدي، أساسًا، على مفهوم الجملة الشاعرية(٢). وهي وحدة فنية تماثل «الصوتيم» في علم الأصوات، وتأخذ بمفهوم الصوتيم القائم على تميّز الوحدة باختلافها عما عداها. وهو مفهوم أخذت به البنيوية ليكون صفة للوحدة اللغوية(٣).

وهذه الوحدة اللغوية (أو الوحدات التي تُكَوِّن النص) تتسم بصفات البنية الثلاث، أي الشّمولية والتحوّل والتّحكُّم الذاتي(٤). ولكن قيمتها ليست

(١) السابق ٩-١٠.

(٢) الخطيئة والتكفير ٩١.

(٣) السابق ٣٣.

(٤) السابق ٣١.

جوهرية فيها، وإنما هي فيما ينشأ بينها من (علاقات وظيفية)، تشترك في تكوين (الكل) الذي هو (النص).

فالجملة الشاعرية هي صوتيم شعري يتحرّك بصفته دالاً عائماً كإشارة حرّة(١). ويتجه إلى القارىء ليُحْدث فيه (أثرًا) يحرّكه لصناعة المدلول. وهكذا اعتمد الدكتور الغذامي على مفاتيح النص بمنطلقاته الألسنية؛ حيث أخذ من البنيوية مفهومَيْ الصوتيم والعلاقة، ومن السيميولوجية مفهوم (الإشارة الحرّة)، ومن التشريحية مفهوم (الأثر)(٢).

وهذه المفهومات: الصوتيم والعلاقة والإشارة الحرة والأثر هي التي تُشكّل صفات (الجملة الشاعرية)؛ على أنها:

١- ذات وظيفة متميزة.

٢- لا يمكن كسرها إلى وحدات أصغر منها، تعطي وظائف متميزة.

٣- تعريفها لا يكون إلاّ بخصائصها التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة(٣).

كما أنها وظيفة نسبية ترتبط بعلاقاتها مع مايصاحبها من جمل في النص نفسه؛ بوصفها (إشارة حرّة) تتكىء على مفهوم اعتباطية الإشارة(٤)؛ الأمر الذي يجعلها مُؤهّلة لتكون دالاً عائماً يحُدث (أثرًا) جماليًا فاعلاً في القارىء. ويتحوّل القارىء حينئذ من مستهلك للنص إلى مُنتج له، فيشارك في صنع دلالات النص بناء على طاقات الجملة الشاعرية.

وهذا لا يقف به عند حدود النص الواحد، ولكنه ينطلق معه وفقاً

---

(١) السابق ٤٧.

(٢) السابق ٥٣.

(٣) السابق ٣٣ (صفات الصوتيم)، وقارن تعريف الجمل الشاعرية ٩١.

(٤) السابق ٤٤-٤٩.

لمفهوم (تداخل النصوص Intertextuality)(١) ؛ على أساس أن النص مفتوح البداية والنهاية، فهو «عالم مَهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده حيث يتأسّس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية»(٢).

ويتضح تأثره المباشر بمناهج البنيوية وتفكير السيميولوحية والتشريحية في تطبيقاته التي أقام عليها كتابه «تشريح النص»، الذي صدر سنة ١٩٨٧م. وسنبسط ذلك على نحوٍ مفصل في القسم المخصص للنقد التطبيقي من هذا الكتاب.

ومن النقاد الذين اتصلوا بمناهج النقد البنيوي، وصدروا عنها في مقارباتهم للنصوص الشعرية الدكتور كمال أبو ديب، من خلال كتابيه: «الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»، الذي صدر سنة ١٩٨٦م. و«جدلية الخفاء والتجلّي»، الذي صدر سنة ١٩٧٩م. وفي المقدمة التي كتبها «للرؤى المقنعة» يذهب صراحة، وبلا مواربة، إلى أن خمسة تيارات بحثية متميزة في هذا القرن أسهمت في تشكيل المنظور الذي يُعاينُ منه الشعر الجاهلي:

١- التحليل البنيوي للأسطورة كما صوّره كلود ليفي - شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية.

٢- التحليل التشكيلي للحكاية كما صوّره فلاديمير بروب في دراسته للتركيب التشكيلي (مورفولوجيًّا) لحكايات الحوريات (Fairytales).

٣- مناهج تحليل الأدب المُتَشكّلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية، وبشكل خاص عمل رومان ياكوبسون والبنيويين الفرنسيين.

---

(١) السابق ٩٠-٣١٨-٣٢٠.

(٢) السابق ١٤.

٤- المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية (الاقتصادية، والسياسية والفكرية)، ولعل لوسيان جولدمان كان أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التناول.

٥- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة (Formula) في آلية الخلق، كما طوّره ملمان باري وألبرت لورد(١).

وعلى الرغم من أن الدكتور كمال أبو ديب يذهب إلى أن هذه الدراسة ليست تطبيقًا آليًا لمناهج جاهزة فإنه يُقرّ أن «هذه التيارات جميعها تظل ذات حضور فعليٍّ على مستوى الوعي النقدي في عملية التحليل التي يؤديها وفي ما يبلوره من أطروحات، إما بصفة تكوينية إيجابية أو بصفة تعارضية»(٢).

أما كتابه «جدلية الخفاء والتجلي» فإنه يُبرز أثر المنهج البنيوي في تحليله لقصيدة (كيمياء النرجس - حلم) لأدونيس. وهو يترك لها حيزًا كبيرًا في محاولة لتقديم مثل تطبيقي مفصل على الإمكانيات التي يتيحها استخدام منهج بنيوي في النقد(٣).

وقد تأثر الدكتور عبد السلام المسدي في بحثه التطبيقي «التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر - نموذج (وُلد الهُدى)»، وتأثر -كذلك- في بحثه: «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي» سنة ١٩٧٨م، بالبنيوية التي تعمل على إبراز الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالتها في النصوص المدروسة؛ وخاصة عند رومان ياكبسون، حتى إنه استخدم

---

(١) الروى المقنعة ٦. الهيئة المصرية العامة، سنة ١٩٨٦م.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) جدلية الخفاء والتجلي ٢٦٣، دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٧٩م.

المصطلحات (الاتحادات، التعارضات) ذاتها التي استخدمها ياكبسون. وفي محاولته الكشف عن بعض الجوانب الإيقاعية في شعر المتنبي يشير إلى تلك الثنائيات القائمة بين الدلالات عند المتنبي، موضحًا أثرها في إفراز المقابل الإيقاعي لها، ويضرب مثالاً على ذلك :

هو البحرُ غُصْ فيه إذا كان ساكنًا على الدرّ واحذره إذا كان مُزْبدا

تجد تناظرًا تقابليًا بين الغوص (غص فيه)، وبين الحذر (واحذره). كما أن ثمة تناظرًا اتحاديًا يتمثل في تكرار «إذا كان»، ويرى الباحث أن ذلك التناظر الاتحادي هو الذي ولّد الإيقاع الذي اقترب به إلى خاصية التدوير(١).

وعالج -كذلك- قضية التوازي في شعر المتنبي متأثرًا، في ذلك، بروومان ياكبسون. ومن صور التوازي، التي أشار إليها وتقع في البيت ذاته، هو التوازي بين العجز والصدر، أو توازي العناصر اللغوية وهو ما يحدث توازيًا صوتيًا، يَعُدّه النقادُ أُسّ إيقاع القصيدة، في مثل قول الشاعر :

عِلى قَدْرِ أهلِ العَزْمِ تأتي العزائمُ وتأتي على قَدْرِ الكِرامِ المكارمُ

ويمكن حوصلة هذا التوازي فيما يلي :

على قدر ـــــــ على قدر

أهل العزم ـــــــ الكرام

تأتي ـــــــ تأتي

العزائم ـــــــ المكارم

ولكن التوازي يقتضي مراعاة موقع الكلمات في البيت، بحيث يحُدث موقع

(١) «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي» ٢١-٣٤. مجلة «الفكر» التونسية جانفي سنة ١٩٧٨م. وانظر: قضايا الشعرية ١٠٦-١٠٧.

كل كلمة تناظرا مع كلمة أخرى، كما حدث مع «العزائم» الواردة في آخر الصدر حين وازَنَهْا «المكارم» في آخر العجز، وهو أمر لم يُقم الدكتور المسدي له اعتباراً لأن التناظر الدلالي بين الكلمات، بغض النظر عن موقعها التركيبي، هو ما استحوذ على انتباهه، ولعل المتنبي يقصد بهذا التنويع التركيبي تنويعاً صوتيًا(١).

وهذه الملاحظة لها وزنها، ولكن الدكتور المسدي على الرغم من أنه -في هذه الدراسة التطبيقية - متأثر مباشرة بما كتبه ياكبسون في موضوع «التوازي» فإنه يتميز بمرونة وحركية، بل وثقافة غزيرة تجعله يحوّل ما يأخذه إلى جزء أساسي من دورته الدموية.

وأشار توفيق الزيدي في تعقيبه على بحث «تحليل فرعي بنيوي لقصيدة المتنبي» لجمال الدين بن الشيخ إلى أن الباحث يرتكز في هذا التحليل على النحو التوليدي، وخاصة مفهومَيْ البنية السطحية والبنية العميقة، فيحدّد في فاتحة دراسته هدفها القريب والبعيد. «فأما الغاية البعيدة -عنده- فهي تحديد نظرية عامة لما يسمى الآن الوظيفة الشعرية؛ بشرط أن يرتكز الوصول إلى التعميمات النظرية على واقع النصوص لا على تصوّرات ذهنية»(٢)، وهذه سمة جوهرية في المنهج الوصفي الذي اعتمده البنيويون في دراساتهم.

واستخدم الدكتور شكري عياد الطريقة الإحصائية Statistic Mathemat-ical Method، وهي مدخل من مداخل المنهج الوصفي، لإبراز سمة تعبيرية، وهي (صيغ المبالغة Intensive Forme) في شعر المتنبي، في بحث له بعنوان «صيغة التفضيل في شعر المتنبي». وقد توصّل إلى أن المتنبي من

---

(١) انظر: أثر اللسانيات في النقد العربي ٦٧

(٢) انظر: السابق ٥٣، ومجلة (الأقلام، المهرجان الخاص بأبي الطيب المتنبي، بغداد ٥-١٠ تشرين ١٩٧٧) ص٧٨.

الشعـراء الذين أكثـروا من استخـدام هـذه الصيغة، وأن ذلك يُشكّل ظاهـرة تتوقف على طريقة الشاعر أكثر مما تتوقف على عصره. .»(١).

وعلى الجملة فقد كـان للّسانيات، وما أفـرزته من «شعريـة» و «أسلوبية» في تـلاقحها مـع النقد الأدبي، تأثير كبير في مقـاربـات النقاد العـرب المعـاصرين للنصوص الأدبية. ولعلنـا لا نجد كبير عناء في إثبات ما نذهب إليـه، وخاصة إذا قمنـا بمقارنـة سريعة بينهم وبين مـا تُرجم لكلٍ من يـاكبسون وتـودوروف وريفاتير ورولان بارت وتشومسكي وغيرهم.

وتجدر الإشارة إلى أن الـدكتور كمال أبو ديب في بحثه «نحـو منهج بنيوي في تحليل الشعر» والدكتورة خالـدة سعيد في بحثها «النهر والموت - دراسة نصية» لقصيدة السيـاب -على سبيل لمثال- يكشفان عن صـدورهما عن منهج بنيوي، يستخدم أبـو ديب فيه الـوصف الشجري المستخدم في النحـو التوليـدي. وأما الدكتورة خالدة سعيد فإنها تستخدم المنهج البنيوي عند ياكبسون(٢).

واعتمـــد محمـــد بـــن صالـح بن عمـــر فـي مقالـــة «التحليـل الهيكلـي للقصيدة العربيـة» على أهـم الدراسـات التطبيقية لتحليل الشعر بنيويًّا كتحليل يـاكبسـون وشتراوس لقصيدة «القطـط» لبودلير، أو طـريقـة قيرو Guiraud الجدولية لتحليل قصيدة Le Gouffro لبودلير أيضا(٣).

وثمـة محاولات كثيرة لـلإفـادة من المنـاهج البنيـوية المطـروحـة في سـاحـة الألسنيـات الحديثة، لا مجال لـذكـرهـا، لأننا نُعْنى -في المقـام الأول- بإلقـاء الأضـواء على الاتجاهات القـائمة في نظـريـة النقد العـربي المعاصر، ولا نقـوم بعمليات إحصائية للنقاد الذين لهم حضور في هذه الساحة النقدية.

---

(١) السابق ٨٥.

(٢) انظر: أثر اللسـانيات في النقد العربي ٥٤-٥٥. وانظر: مجلة «الثقافة»، العدد الثامن، تونس سنة ١٩٧١م.

(٣) السابق ٢٠ ـ ٢١.

الفصل الثاني

الأسلوبية

مفهومها ومجالاتها

مفهوم الأسلوبية

ليس ثمة مفهوم يُبْنى في فراغ فكري أو أيديولوجي ، وإن كان ذلك المفهوم ذا خصوصية جمالية تتصل بميدان الفنون الإنسانية ؛ لأن الفلسفة التي يرتكز عليها الباحث الأسلوبي هي التي تحدد الزاوية التي يَنْظر منها إلى موضوعه . كما أنه يتعذر علينا أن نحدد مفهومًا دقيقًا لأي ظاهرة من الظواهر مالم نكن محيطين بمكوناتها ووظيفتها وغايتها .

وعلى ذلك اختلفت الآراء في تحديد مفاهيم الأسلوبية البنيوية ، كما اختلفت في تحديد ميادين بحثها ، منها ما وقف عند حدود البنية اللغوية في سطحها الخارجي ، مكتفيًا باستكشاف العلاقات التي تربط بين مكوناتها ، وهي أشبه ماتكون بنظرية النظم التي اكتملت على يدي الإمام عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) ، وإنْ اتخذت أشكالات أكثر تعقيدًا عند الأسلوبيين المحدثين .

ومن هذه الآراء ما تجاوز البنية اللغوية السطحية للنصوص الأدبية ، إلى ما يرقد تحتها من قيم نفسية أو سيسبولوجية أو غيرها ؛ ولكنهم لم يقطعوا صلتهم بتلك البنية ، بل اتخذوها هاديًا لهم في كشوفاتهم . وكُلّ توجه من تلك التوجهات كانت له فلسفة يرتكز عليها في تنظيراته .

إن العلاقة بين هذين الاتجاهين المتقابلين -وإنْ كانا في جوهريهما متكاملين- شبيهة ، في وجه من الوجوه ، بذلك التقابل الذي تحددت معالمه بين حازم القرطاجني(٦٨٤هـ) في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» ومعه ابن

خلدون(٨٠٨هـ) في مقدمته، وبين عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة». وقد عُني حازم القرطاجني وابن خلدون بالقوالب الذهنية المجردة وهياكل البناء في النص الشعري(١). وإنْ كان تمثيلها بالمقدمة الطللية جزئيًا، بمعنى أنه جزء من كلّ، وهو النص الشعري (القصيدة). وكان عبد القاهر الجرجاني قد سبقهما إلى نظرية النظم التي تحدد العلاقات النحوية بين أجزاء الجملة الواحدة، وما يملأ تلك العلاقات النظرية من كلام أدبي مُبْدَع إبداعًا جماليًا(٢). وتكون النظرية قد تكاملت بتضافر هذين الرافدين، كما تتكامل النظرية الأسلوبية -في نظري- من خلال المقارنة بين البنيتين السطحية والعميقة في تحليل النص الأدبي. ويكمن الفارق بين النظريتين العربية والغربية الوافدة في أن نظرية عبد القاهر كانت محصورة في إطار الجملة في معظم الأحيان، أو الصورة التي تستغرق جملاً عدة في قليل من الأحيان. أما الأسلوبية الحديثة فاتخذت من البنية السطحية -عند الأسلوبيين المثاليين- طريقًا لكشف الدلالة الكلية للنص الأدبي، في الوقت الذي وقفت فيه جهود العرب القدامى عند إماطة اللثام عن دلالات جزئية أو مركبة، ولكنها نادرًا ما وصلت إلى كشف الدلالة الكلية. وذلك أمر يتفق وطبيعة الرؤية الجمالية التي كانت تُسَيِّر حركة الإبداع وتوجّه التقويم النقدي عند أولئك العرب القدماء.

ولكن اللافت للنظر أن الأسلوب عند حازم القرطاجني وابن خلدون قوالب ذهنية مجردة، تتسم بالثبوت، وتختفي فيها الذاتية، وهي أخص خصائص الإبداع الجمالي؛ لأن الإبداع الأدبي فردي مُتَغير، يُبْنى على قواعد الاختيار والانحراف، أو القدرة على توليد التفرّد والخصوصية من خلال

(١) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء٣٦٣، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس سنة١٩٦٦. وانظر: المقدمة ٥٧٠ ومابعدها، دار القلم، بيروت، سنة ١٩٨١م.

(٢) محمد عبد المطلب، الجرجاني بين عبد القاهر وتشومسكي٢٩وما بعدها.

السمات العامة المطروحة بين أيدي المُبْدعين، كما سيتضح في هذه الدراسة.

وتجدر الإشارة إلى أن الجانب الأول، وهو العناية بالتشكيلات اللغوية السطحية، قد كان وليد الدراسات اللغوية الحديثة، ومن خلال تفرقة دي سوسير، في مطلع القرن العشرين، بين اللغة والكلام، ودعوته إلى المنهج الوصفي بديلاً للمنهج التاريخي المقارن. وكانت أولى خصائص الأسلوبية، من حيث كونه إنتاجًا فرديًا، قد تحدّدت مع تلك التفرقة، وأصبح الأسلوب تحوّلاً خارجًا على الثبات المصاقب للقوانين اللغوية العامة.

وعلى الرغم من أن الأسلوبية البنيوية قد نشأت في كنف الدراسات الألسنية الحديثة فإنها قد انفصلت عنها، حين اتسعت دوائرها لتشمل النصوص الأدبية التي يحتاج تحليلها إلى قسط كبير من فلسفة الفنون وعلم الجمال وعلوم النفس والاجتماع. وقد أصرّ بعض الألسنيين، ومنهم أولئك الذين يعتدّون بجماليات النصوص الأدبية، من أمثال ياكبسون، على أن تظل الأسلوبية فنناً ألسنيًا؛ الأمر الذي حمله على مطالبة الألسني بمعرفة عميقة بخصائص الفن الأدبي، كما يطالب الناقد الأدبي أن يكون على دراية بحقول الدراسات الألسنية الحديثة، ويقف على نتائج أبحاثها المعاصرة. يقول ياكبسون: «إن اللسانيين الذين يغامرون اليوم، في دراسة اللغة الشعرية يجب عليهم أن يواجهوا اعتراضات نقاد الأدب الذين ينكرون عليهم حق دراسة مسائل الشعر، ويقبلون، على الأكثر، بأنه يمكن للسانيات أن تكون مساعدة للشعرية. وتقوم هذه الممنوعات والقيود على فكرة مسبقة تجُووزت منذ زمن، وتقضي بإبعاد دراسة مختلف الوظائف اللفظية من حقل اللسانيات، أو تقضي بحصر هذا الحقل في الوظيفة المرجعية وحدها»(١).

---

(١) قضايا الشعرية ٧٧، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة١٩٨٨م.

كما رأى ياكبسون - محُاورًا في ذلك نقاد الأدب - أن الدراسات اللسانية الحديثة تجاوز الجملة إلى النص، ويرى أنه من المثير حقا أن يكون هنالك نقاد يعدّون التحليل الدلالي للقصيدة جريمة، ويقرر -في حماسة ظاهرة- أنه إذا أثارت القصيدة مسائل تجاوز نسيجها اللغوي فإن اللسانيات توفّر أدوات اقتحامها عن طريق ولوجها دائرة السيميائيات الرحبة التي تُعَدّ اللسانيات مجموعة فرعية أساسية منها(١). وهو -بذلك- يريد أن يجعل الأسلوبية أو (الشعرية) جزءًا من الدراسات الألسنية ويقتطعها من حقل الدراسات النقدية، حتى لو كان النص أدبيًا ذا خصائص جمالية خالصة.

ولكن ستيفن أولمان Stephen Ullmann ، وهو باحث أسلوبي، يقطع الطريق على ياكبسون حين يذهب إلى أن علم الأسلوب لايمكن أن يكون فرعًا من علم اللغة، بل هو علم خاص مواز لعلم اللغة يبحث في الظواهر اللغوية نفسها، ولكن من وجهة نظره الخاصة»(٢). حقًا إن الأسلوبية تستعمل أدوات الألسنية في عمليات التحليل، ولكنها تفارقها لأنها تستخدمها لأغراض أخرى مُغايرة. وإذا ارتضينا -مع ياكبسون- أن تكون الأسلوبية فنًا ألسنيا فإن ذلك يُضيّق مجالاتها فيجعلها تعمل في حدود الدائرة التي عُني بها شارل بالي الذي أخرج النص الأدبي من حظيرة اهتماماته. ولكن ياكبسون يهدف إلى أن يجمع الأسلوبي بين دائرتي الناقد الأدبي والعالم اللغوي، ويبدو أنه مازال يعيش تجربته الأسلوبية المشتركة مع شتراوس C. Levi Strauss في تحليلهما لـ «قطط» بودلير ؛ وإنْ كانا فيها لم يجاوزا التشكّلات اللغوية وشبكة علاقاتها والدلالات

---

(١) السابق ٧٨ .

(٢) ليوزف شتريلكا، الأسلوب الأدبي٧١، ترجمة مصطفى ماهر، «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م. وانظر: كتابه Language and Style الذي صدر سنة ١٩٦٤م بأكسفورد، الناشر: Basil Blackwell ، للتعرف إلى رأيه في الأسلوبية وعلاقتها باللسانيات.

الناتجة عنها . ولكن المدهش حقًا أن يجمع ياكبسون بين معرفة دقيقة باللسانيات وتشرّب كامل لروح الشعر على نحو خاص، وتلك حالة فريدة تتجلّى في تعريفه للأسلوبية حين يقول: «إنها بحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا»(١). إن هذه التقابلية التي أقامها ياكبسون، بين الكلام العادي والكلام الفني، هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشعرية، التي تعمل على استكشاف القوانين التي يكون الكلام العادي بمقتضاها كلامًا فنيًا. وكان الأسلوبيون قد توصلوا إلى وظيفة الأسلوبية منذ شارل بالي الذي رأى «أن مهمة علم الأسلوب هي اكتشاف الأشكال التعبيرية التي تستخدم -في حقبة معينة- لأداء حركات الفكر والشعور لدى المتكلمين، ودراسة الآثار التي تنشأ -بصورة تلقائية- عند السامعين لدى استعمال هذه الأشكال(٢).

وبهذا تزدوج وظيفة الأسلوبية من حيث إنها دراسة للأشكال التعبيرية التي تتوافر للنص الأدبي من ناحية، ورصد للآثار التي تنتجها تلك الأشكال في نفوس المتلقين؛ وكأن شارل بالي يضع اللبنة الأولى لنظرية الأثر التي تكاملت فيما بعد عند التشريحيين.

وتعمل الأسلوبية على «تتبّع بصمات الشّحن في الخطاب عامة، وتُعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتَقفُ نفسَها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي . . . ، وتُبرز المفارقات العاطفية كما تُبرز -كذلك- القيم الجمالية والاجتماعية والنفسية المغايرة في اللغة، وخاصة اللغة الشائعة لأنها تلقائية على عكس لغة الأدب التي

(١) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٣٣ .

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبي ٢٧ .

يكون فيها الوعي والقصد واضحًا(١).

وهذا يعني أن اللغة -عند بالي- مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مَخْبَر كيمياوي(٢).

وأن الأسلوبية -على ذلك- جهاز كشف عن أسرار هذه التفاعلات الكيمياوية، وتحديد عناصرها للوقوف عليها. وهذه النظرة ترتكز إلى المفهوم الذي كان يؤمن به البنيويون عامة، من أمثال: جان بياجيه Jean Piaget ورولان بارت Roland Barthes، وغيرهما من الذين يُصرّون على النظر إلى البنيوية على أساس أنها طرائق أو مناهج أو آليات تطبيق أكثر من كونها أيديولوجية فكرية، بل إنهم ينفون عنها أن تتصف بأي شيء من هذا القبيل(٣).

وتظل الأسلوبية منذ شارل بالي حتى رولان بارت وياكبسون، وهو تركيبي دلالي، تعمل على تحقيق هدف واحد، وهو البحث عن التميّز في النص أو ما يحقق فنيّتَه، أو تأثيره، أو الأدوات التي يحقق بها الأديب أغراضه الجمالية. فها هو مارسيل كراسّو Marcel Cressor -أحد تلاميذ بالي- يذهب إلى أنه «لايتسنّى لأحد أن يناقضنا إنْ نحن أكدنا أن الكاتب لا يفصح عن حسّه ولا عن تأويله للوجود إلا إذا مُدّ بمعاول ملائمة، وليس للأسلوبي من عمل سوى فحص تلك المعاول»(٤).

وعلى الرغم من ذلك فإن كراسو يدور في حلبات اللّغويين، ولم يستطع الانفصال عنهم، فهو يحاول أن «يخطو خطوة داخل ما اعتبره بالي هوة

---

(١) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٣٧.

(٢) السابق ٨٥.

(٣) انظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب ٢٢٠.

(٤) السابق ٤٠.

لايمكن عبورها. ويفيد من الأمثلة الأدبية ويناقشها، ولكنه لم يتوغل في مجال عمل الأديب»(١).

ويعود ذلك التصور إلى أن الأسلوبيين البنيويين (من أصحاب المنهج الوصفي التركيبي) يؤمنون بوجوب إضفاء الطابع الموضوعي الخاص على الأعمال النقدية؛ الأمر الذي يجعلهم عاجزين عن التعامل مع النصوص الأدبية، لأنها تتكوّن من تَشكّلات فنية ممتزجة ببعضها على نحو معقد. وتكمن الصعوبة في استخدام المنهج الوصفي - الذي يقوم على إدراك الظاهرة على نحو مباشر، وتحليلها على نحو ما يحلل الكيميائي مادته - في تحليل ظاهرة غير مادية، فالنص الشعري كتلة من الأحاسيس والأفكار تتشكل بوساطة مجموعة من التقانات الجمالية، فهم-بذلك- كالطبيب الجَرّاح الذي يبحث عن العواطف في القلب الذي يُشرّحه.

وإذا كان معظم الأسلوبيين قد أقرّوا -كتوجّه عريض- بأن وظيفة الأسلوبية هي الإجابة عن السؤال: كيف عبّر النصّ عن دلالته الجزئية والكلية؟ فإن بعضهم قد دعا إلى أن تُقَدّم الأسلوبية إجابةً عن السؤال: ما الأسباب والعوامل الأساسية المسئولة عن اختلاف الأساليب؟ حتى إن ليوزف شتريلكا Joseph Strelka يذهب إلى أن النوعية الخاصة لكيفية التعبير ترتبط بالمُعَبَّر عنه؛ فليس من الممكن أساسًا أن نفصل بين «كيف نعبّر» و «عما نعبّر»(٢).

كما أن الأسلوبية لا تُعْنى بالسمات Distinctive Features المتفرقة التي تميّز النص الأدبي، وإنما تُعْنى، من حيث تشكيلها للكُلّ الشامل الذي يلمّ كلّ تلك السمات في وشاح مُوَحّد، بما يمكن تسميته «كيفية التعبير»، كما يرى

(١) كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية ٤٠.

(٢) ليوزف شتريلكا، الأسلوب الأدبي ٧١.

ذلك أولريش ليو Ulrish Leo (١).

ومن أجل ذلك فإن الأسلوبيين يخُرجون من دوائرهم كُلّ السمات المتفرقة أو الطرائق الخاصة أو التكنيكات أو الوسائل الأسلوبية التي لا تقوى على تشكيل كليّة الأسلوب، الذي تعمل كلّ أدوات النص وآلياته على بنائه واكتماله؛ بحيث يمكنك الحكم على كل خاصية جزئية أو مركبة بأنها تنتمي إليه، وتصدر عن قوانينه التي تُسَيِّر نظامه الكلي(٢). ولعل ذلك يستحضر في أذهاننا ما أورده «لسان العرب» في مادة «سلب»: «ويقال للسطر من النخيل: أسلوب. وكل طريق ممتد، فهو أسلوب»(٣) فالأسلوب يمتد من بداية النص حتى نهايته، وهو يحمل دم النص في عروقه، كما يصطبغ بلونه.

إن الناقد الأسلوبي أشبه مايكون بالطبيب الجراح الذي يباشر عمله على نحو يقترب فيه اقترابًا تامًا من الجثة التي يشرّحها (أي يفككها)؛ ليقف على مكوناتها من خلايا وشرايين، فتتبدّى له حقيقتها الداخلية، ويغدو أكثر قدرة على تشخيصها؛ الأمر الذي جعل الأسلوبيين يدعون إلى طرح الأفكار النقدية الجاهزة؛ لأنها قد تَعوق الناقد وتحجب بينه وبين الرؤية المتعمقة للنص الشعري. ويمكننا أن نمثّل لذلك - ومن خلال قراءاتنا لمقاربات نقدية عديدة- بخاصيّة التكرار Anadiplosis، ووظيفتها في بناء النص وفاعلية تأثيره، فكثير من تلك القراءات النقدية تدور حول تعيين وظيفتين رئيستين بارزتين للتكرار، وهما: التوازي الموسيقي، والضغط نحو فكرة معينة لإبرازها أكثر من غيرها. وهذا التفكير يسدّ الطريق أمام رؤية جديدة قد

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٣) ابن منظور: لسان العرب (سلب).

يبتدعها أو يبتكرها شاعر مفلق.

ولذلك فإني أرى أن على الناقد الأسلوبي أن يتشبّه بقائد عسكري ينتوي اقتحام مدينة للسيطرة عليها، وهو أمر يحتم عليه أن يتعرّف إليها عن قرب، فيقوم برصد مواقعها والطرق الرابطة بينها وتحديد كثافتها السكانية، ومناطق قوتها ومواطن ضعفها، حتى يتمكن من اختيار أنجع الطرق للوصول إليها وإحكام القبضة عليها. وذلك شأن الناقد الذي يقوم بقراءات عديدة للنص الشعري ليتمكن من استكشاف خصوصياته، سواء أكان ذلك على مستوى البناء التجريدي ودوائره الدلالية أم على مستوى نسيجه اللغوي وخصوصيات صياغته النظمية؛ طارحًا من ذهنه الخطط المُعَدّة سلفًا. ولكن ذلك لا يعني إلغاء خبراته وتجاربه السابقة أو استبعادها، لأنها جزء من شخصيته، ودورها كبير في تشخيص النص المطروح بين يديه.

وإذا كانت الأسلوبية، الأكثر اقترابًا من علم اللغة، تقف عند حدّ البناء السطحي وتَشكّلاته اللغوية فإن التقاء النقد الأدبي بالدراسات الألسنية الحديثة قد أفرز مايمكن ترجمته بالشاعرية Poetics. «والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ماهو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تجاوزه إلى سبر ماهو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيرًا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي إلى علم السيميولوجيا العامة»(١).

وإذا كان ياكبسون قد دلّنا على التعرف إليها عن طريق تحديد كُنْه ماهيتها بجعلها إجابة عن السؤال: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنيًا؟ فإن ذلك يعني أنها تقيم اعتبارًا لما ينشأ في نفس القارىء من أثر، وتكمل ذلك النقص

(١) الخطيئة والتكفير ٢٠.

الذي وقعت فيه الأسلوبية؛ الأمر الذي جعلها تضيف فاعلية السيميولوجيا ودورها إلى الوظيفة التي اضطلعت بها الأسلوبية. وتصبح الشاعرية -بذلك- قادرة على الإحاطة بأبعاد النص المنقود؛ وإنْ ظَلّت عملية التقويم فوق تلك المستويات، وهي -قبل كل ذلك- مسئولية الناقد الأدبي.

ويعود ذلك الاهتمام الذي أولته الشعرية للسيميولوجيا ودورها في كشف الجوانب الخفية في النص الأدبي إلى المدرسة السلوكية التي رادها عالم اللغة الأمريكي بلومفيلد Bloomfield. فقد ركزت النظرةُ، التي تَبَنّتْها تلك المدرسة، على الإثارة التي يتركها أو يخلفها النص على القارىء من ناحية، ثم رد الفعل الذي يحدثه المتلقي من جهة أخرى(١).

وفي هذا الطريق يرى ريفاتير Riffaterre، وهو من أتباع هذه المدرسة السلوكية، ومن أكثر الباحثين الأسلوبيين نشاطًا، أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارىء بواسطة إبراز بعض عناصر الكلام، وحمل القارىء على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوّه النص، وإذا حلّلها وجد لها دلالات مُمَيّزَة تتسم بخصوصيات تعبيرية؛ الأمر الذي يسمح بتقرير أن الكلام يُعبّر والأسلوب يُبرز(٢).

ويقترح ريفاتير للحدّ من طغيان العنصر الذاتي في العملية النقدية، ولإضفاء الطابع الموضوعي على المقاربات النصيّة، «ألاّ ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يُبديها القارىء حوله، ولذلك نادى باعتماد قارىء مُخْبِر يكون بمثابة مصدر للاستقراء

(١) انظر: د. محمود جاد الرب، الأسلوب والأسلوبية ٢٦١، مجلة كلية الآداب، العدد الخامس، جامعة المنصورة، سنة ١٩٨٤م.

(٢) انظر: السابق ٢٦٢. وانظر: الدكتور سعد مصلوح، الأسلوب ٢٦-٢٧.

الأسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معيارية معتبرًا إياها ضربًا من الاستجابات تبحث عن مُنَبِّهات كامنة في صلب النص. ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لا تكون أبدًا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي، وهو عمل المحلل الأسلوبي الذي لايهتم البتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية»(١). وأخطر ما يتمتّع به هذا التفكير من أهمية هو تفتيح ذهن المحلل الأسلوبي على أمور لم يكن متنبّهًا إليها. وعلى الرغم من أن الأسلوبي لا يُعنى بالأحكام التقويمية فإن ما طرحه ريفاتير يجعل جماليات النص وفنيّاته منتصبة أمامه؛ لأن القارىء تتحدد استجاباته بتأثير استحسانه أو استقباحه لما يُعْرَض عليه.

وقد كان هذا الاتجاه في تحديد مفهوم الأسلوبية ردة فعل لموقف سبيتزر Leo Spitzer، الذي يتخذ منهجًا انطباعيًا، فأراد ريفاتير أن يستبدل الانطباعية بإجراء موضوعي، فأخذ على سبيتزر أنه «يستنتج نفسية المؤلف اعتمادًا على إحدى التفصيلات، ويجعل هذا الاستنتاج فرضًا يختبره بفحص تفصيلات أخرى لافتة في النص نفسه. ورأي أنه يقيم «بناءه على أول إثارة تسترعي انتباهه، وعلى تفسيره لها بطبيعة الحال. وهذا التفسير يعتمد بدوره على فرضية أن ثمة علاقة بين سمة ما في الحديث وبين حالة نفسية ما. وبذا يكون لدينا نقطة انطلاق منفردة نبني عليها بناء يستوعب الوقائع في مجموعها، وهذا باب مفتوح للذاتية(٢).

ويدفع سبيتزر عن نفسه تهمة الانطباعية Impressionism، ويرى أنه يسعى إلى وضع تعريف علمي أكثر دقة للأسلوب الشخصي، تعريف عالم

(١) د. عبد السلام المسدي، عرض كتاب Essais de Stylistique Structurale لريفاتير ٢٧٣، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، سنة ١٩٧٣م.

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبي ١٣٦.

لغوي يستبعد الملاحظات الانطباعية العارضة لدى نقاد الأدب. ثم يقول: «فكرت أن علم الأسلوب يجب أن يكون جسراً بين اللغويات وتاريخ الأدب . . . قلت وأنا أناقش هذه الفكرة: إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لابد أن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر، تحوّل شعر به الكاتب وأراد أن يترجمه إلى شكل لغوي، ولابُدّ أن يكون هذا الشكل جديداً»(١).

وعلى ذلك فإن الأسلوبية توازي بين حياة الشاعر وأسلوبه، الأمر الذي يجعل وظيفتها محصورة في البحث في لغة النص عن تلك الحياة النفسية. وقد تأثر، في ذلك، بجاك لاكان Lacan، الذي يُعدّ أكبر عالم نفسي بنيوي. وأصبحت البنيوية النفسية «بفضله نظرية علمية مستقلة معترفًا بها في جميع الأوساط، ومحورها أنه بمساعدة علم اللغة البنائي يمكن أن نصف اللاّشعور بطريقة علمية ونفهم قوانينه بالدقة اللازمة . .»(٢).

وكانت ملكة سبيتزر الحدسية هي آليته لاستكشاف ما في لغة النص من صور الحياة النفسية، الأمر الذي جعله يجمع ما بين منهج التحليل اللغوي الذي أسس له دي سوسير، ودراسة اللاّشعور كما شرع له سيجموند فرويد، وهما متعاصران، وإنْ كان الدكتور صلاح فضل يذهب إلى أنه «في عصر اكتشافات «فرويد» لم يكن علم اللغة الحديث قد وُلد بعد؛ إذ إن نشر دروس «سوسير» كان عام ١٩١٦م، أي بعد نشر «تفسير الأحلام»(٣).

وقد جهد سبيتزر في التخلّص من النقدات التي كانت توجّه إلى التحليل النفسي الذي يجنح إلى الابتعاد عن النص الأدبي، موليًا العناية كلها للمُبْدِع؛

---

(١) السابق ٦١.

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي ٢٥٨. وانظر: جان بياجيه، البنيوية ٥٢، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، سنة ١٩٨٢م.

(٣) السابق ٢٦٠.

وذلك بجمعه بين الحدس الذي أخذ فكرته من فلسفة الجمال وخاصة عند كروتشيه ، والتحليل النفسي من فرويد ، والتحليل اللغوي من البنيويين الألسنيين ؛ فكانت أسلوبيته أكثر دخولاً في ميدان العمل الفني(١) . وعلى ذلك فإن مفهوم الأسلوبية قد اتخذ -عنده- مذاقًا خاصًا، قد يكون فيه ردّ فعل من نوع ما على الإيغال في الموضوعية والعَقْلَنَة، كما هو الحال عند أولئك البنيويين، ومعارضة التحليل النفسي المنقطع كليّة عن النص اللغوي .

وتبدو معارضة سبيتزر لفرويد حين رأى أن هدفه قد أصبح -في مرحلته الثانية- موجهًا نحو «البحث عن «النماذج الفكرية» التي توجد في تاريخ العقل البشري، بدلاً من العُقَد التي بُولغ في قيمتها الإنسانية، والتي يرى فرويد أنها تُكَوِّن كتابة الأدباء الكبار»(٢) .

وهو ما جعله يربط تغيرّ المناخ الحضاري بتغيّر الأسلوب اللغوي فيقول : «ولكل كلمة تاريخها الذي لا يجب خلطه بتاريخ غيرها، ولكن ثمة شيئا يتكرر في كل تواريخ الكلمات، وهو إمكانه التعرّف على سمات مافي نشاطه الحضاري والنفسي»(٣) . ويؤكد ذلك في موضع آخر فيقول : «إن الانحراف الأسلوبي الفردي عن نهج قياسي، لابد وأن يكشف عن تحوّل في نفسية العصر . .»(٤) .

ويقف سبيتزر -بذلك- على خط مقابل تمامًا لما ذهب إليه البنيويون الإحصائيون في فهمهم للأسلوبية وطرائق بحثها، فهم يرون أن دراسة الأسلوب وتحليله ينبغي لها أن تعتمد -في مواجهة الانطباع الذاتي- على

---

(١) انظر : جان كلود فيلّو، اللاوعي ١٢٧ ومابعدها، ترجمة جان كميد، سلسلة ماذا أعرف، المنشورات العربية، بيروت . د . ت . ؛ للوقوف على النقدات التي وُجّهت للتحليل النفسي للأدب .

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبي ٦٩ (هامش) .

(٣) السابق ٥٨ .

(٤) السابق ٦١ .

الإحصاءات الرياضية التي تستخدم الحاسب الآلي في رصد الوقائع الأسلوبية، والسمات المميزة للنص الشعري والتي بها تَحَوّل من كلام عادي إلى بنيات فنية. وعلى ذلك فإن البعد الإحصائي في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن استخدامها في «تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها. ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائناً ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب أو الطراز النحوي الذي يستخدمه»(١).

وتمثل الأسلوبية الإحصائية أعلى درجات النظرة العلمية صرامة، لكن الطريقة الإحصائية تتيح لأصحابها أن يتدخلوا في كل أنماط الدراسات الأسلوبية على اختلاف توجّهاتها. وسواء أكان الأسلوب اختياراً لمجموعة من السمات اللغوية التي تميّز بين المبدع وغيره من المبدعين، أم كان انتقاء لقيمٍ صوتية وتركيبية ودلالية، أم كان يركز اهتمامه على القارىء من حيث قدرته على إبراز بعض السمات دون غيرها، أم كان الأسلوب مفارقة أو انحرافًا عن نماذج النصوص الشعرية السابقة (وأصحابه يقارنون بين السمات اللغوية المتمثلة في النص المبدع مع السمات المقابلة في النص المفارق)، أم كان إضافة (على اعتبار أن ثمة نصاً محايداً لا سمة أسلوبية فيه)، أم كان الأسلوب يتحدد من خلال دراسة للعلاقات ما بين الوحدات اللغوية وبيئتها وسياقها. فإن النظرة الإحصائية من الضروري أن يكون لها دورها لإكساب الدراسة الأسلوبية صفة الموضوعية والدقة العلمية(٢).

وهو مايمكن إجماله فيما يراه (بلوش) من «أن أسلوبَ قولٍ ما هو الرسالة

(١) الدكتور سعد مصلوح، الأسلوب ٣٧.

(٢) انظر: السابق ٢٣ - ٢٩.

التي تحملها مُعَدّلات تكرار التوزيع واحتمالات تحوّلات خواصّه اللغوية عندما تكون مختلفة عن تلك الخواص التي لها نفس الملامح في اللغة في جملتها»(١).

أما المفهوم الذي تبنّته مدرسة النحو التوليدي التحويلي Transforma-tion Grammar، كما جاء عند تشومسكي في كتابه «التركيبات النحوية Syntactic Structures» الذي صدر سنة ١٩٥٧م، أو كما جاء عند تلاميذ تشومسكي من أمثال مكولي Mccawley ولاكوف Lakoff وروس Ross الذين استخدموا علم الدلالة بديلا للنحو في التفسير الدلالي فيما أسموه «علم الدلالة التوليدي» Generative Semantics، ويتميّز المنهج التحويلي عن غيره بقدرته على اكتشاف الطاقات الكامنة في النص الأدبي. كما يقوم على قدرة الشاعر أو الأديب على اختيار صيغ معينة تشترك مع صيغ أخرى في التعبير عن مضمون Content شعوري أو فكري معين(٢).

ويمكن للأسلوبيين أن يفيدوا مما تقدمه هذه النظرية عن طريق تعرّفهم إلى عناصر التحويل ودورها في جعل التعبير متميّزًا، لأنها تعتمد على عنصر الاختيار، وهو عنصر عُنيت به المدرسة البنيوية التركيبية من حيث كونه خاصية من خصائص بناء الأسلوب، ولكن اعتباره أساسًا لفكرتهم أعطاه وظيفة أكثر أهمية؛ وخاصة أنه يقتضي عناصر تحويلية تجعل هذه النظرية تقترب من ميدان البلاغة العربية القديمة. ومن هذه العناصر :

١- الترتيب ٢- الزيادة ٣- الحذف

(١) الدكتور صلاح فضل، علم الأسلوب ١٨٢ .

(٢) د. محمود جاد الرب، الأسلوب والأسلوبية ٢٦٢ . ٢٦٣ .

فالترتيب أبرزُ عناصرِ التحويل وأكثرها وضوحًا ، وهو ما ركّز عليه عبد القاهر الجرجاني بقوله : «فالكلمات تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس»(١) .

أما الحذف فإنه عنصر نقيض للزيادة ، لأنه نقص في الجملة النواة التوليدية ، الاسمية أو الفعلية . كما أن عنصر الزيادة هو ما يضاف إلى الجملة الأصل Kernel Sentence ، وكل زيادة في المبنى تؤدي إلى زيادة في المعنى(٢) .

وهي نظرية تفسيرية تعمد - عند تشومسكي - على استسقاط دور السياق ، وتجعل البنية العميقة - والسطحية إلى حد ما - هي كل شيء في إمداد الجملة بالمعنى . ويبسط الدكتور داود عبده ذلك فيذهب إلى أن التركيب الذي يحدد المعنى هو البنية الداخلية للجمل Underlying Structure, Deep Structure ، وهي تتحول إلى البنية الخارجية التي يلفظها المتكلم ويسمعها المستمع نتيجة تطبيق قواعد لغوية تسمى القواعد التحويل Trans-formational Rules ، وهي قواعد تحذف بعض عناصر البنية الداخلية أو تنقلها من موقع إلى موقع أو تحوّلها إلى عناصر مختلفة أو تضيف إليها عناصر جديدة(٣) .

وفي تصوّري أن هذه الوظيفة هي جوهر ما يقوم به الأديب والشاعر خاصة ، لتحويل كلامه إلى عمل فني متميز ، وتجعل للغته سمة خاصة . كما أن هذه النظرية تقدم تفسيرًا موضوعيًا للعلاقة بين البدائل الأسلوبية المتعددة أو التركيبات السطحية المتنوعة والتركيب العميق أو المعنى الأصلي الذي لايختلف كثيرًا عن هذه التركيبات(١) .

---

(١) دلائل الإعجاز ٤٠ .

(٢) انظر : الدكتور خليل عمايرة ، في نحو اللغة وتراكيبها ٨٨ ، ٩٦ ، ١٣٤ .

(٣) التقدير وظاهر اللفظ ٨- ٩ ، مجلة الفكر العربي ، مارس سنة ١٩٧٩م .

وتُستَخدم الطريقة التوليدية التحويلية للتعرّف إلى الفروق التي تكمن بين أساليب الأدباء، ولكن الغريب في الأمر أن التحويليين يفترضون أن الدلالة لا تختلف بعد إدخال عناصر التحويل عليها، وهذا أمر يتعذّر قبوله لأن أي تَغَيّر-عن طريق الزيادة أو الحذف أو الترتيب- يؤدّي إلى تغيّر في الدلالة. وهو ما يبرز القدرة على تشكيل الأساس الذهني المجرد لمعنى معين (البنية العميقة)، وتحويله إلى بنية سطحية. ونحن لا تعنينا البنية العميقة إلاّ من حيث كونها إمكانية لتفسير البنية السطحية، وهذا هو مناط عنايتنا في الدراسات الأسلوبية. ولعلّنا نذهب مع ثورن G.P. Throne في أن النحو التوليدي يمكن أن يكون مُوَجِّهًا مهماً للدراسات الأسلوبية؛ لأن كليهما يرجع إلى مسلمات نفسية(٢).

(١) انظر: الدكتور محمود عياد، الأسلوبية الحديثة ١٢٨. وانظر: د. محمود جاد الرب، الأسلوب والأسلوبية ٢٦٣.

(٢) اتجاهات البحث الأسلوبي ١٨.

مجالات البحث الأسلوبي :

قد يكون ميدان الأسلوبية -في خطوطه العريضة- نصًا شعريًا كدراسة الدكتورة خالدة سعيد لقصيدة «النهر والموت» لبدر شاكر السياب، أو سمة أسلوبية في مثل دراسة «مفاعلات صيغ المبالغة في شعر المتنبي»(١) للدكتور عبدالسلام المسدي. وقد يكون عصرًا بأكمله كما هو الحال في «الرؤى المُقَنَّعَة» للدكتور كمال أبو ديب، يقارب فيها الخصائص البنيوية للشعر الجاهلي. وقد يكون غرضًا من الأغراض الشعرية في فترة زمنية محددة، أو دراسة النتاج الشعري عند شاعر معين.

لقد اتفق الباحثون -فيما يشبه الإجماع- على أن أعظم سمة تميّز الأساليب عند الشعراء، على نحو خاص، هو تفرّدها من ناحية، ومن ناحية أخرى هو كونها دليلاً على شخصيّات أولئك في تصرّفاتهم في الألفاظ؛ الأمر الذي يجعل الأسلوبية بحثًا في كيفية هذه التصرفات لاستكشاف قوانينها المُسَيِّرَة وخصائصها المُمَيِّزة.

إن هنالك نصوصًا شعرية يغلب عليها الطابع العاطفي على نحو تتكثّف فيه، وتتشكّل تلك العواطف في تراكيب شعرية، تتحد فيها الأشكال مع دلالاتها، كما هو الحال في القصائد الرومانسية عند أبي القاسم الشابي وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل. وتتركّز وظيفة الأسلوبية، في مثل هذه الحالة، في الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية، والأدوات الجمالية التي تبرزها. وتنتصب المفارقة -في مثل هذه الحالة- بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحقّقاته، والتعبير غير

(١) انظر هذا الموضوع في: مجلة «الفكر» ٢١، تونس، جانفي سنة ١٩٧٨م.

المباشر ومستلزماته، وآلية النغم ومُسَبِّباته، على أن يجُسِّد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي. وتلتقي وظيفة الأسلوبية -هنا- مع اتجاه بعض روّادها في تعريفهم للأسلوب «بأنه مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك أن الذي يميّز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلّص التصريح، وهو نقيض ما يطّرد في الخطاب العادي(١).

وفي طريق البحث عن تلك السمة الفردية التي تخلقها عبقريته الإبداعية يقوم الناقد بالمقارنة بين أسلوب الشاعر وأساليب غيره من المبدعين المتعاصرين. ويكون ذلك أكثر تعقيداً إذا ما كان الشاعران ينتميان إلى اتجاه فني واحد، كما هو الحال عند الشعراء الرومانسيين؛ لأن ثقافتهم الجمالية ومنابع إبداعاتهم مُوَحّدة المصادر، فهم يستخدمون المصطلحات، ويُرَكّبون صوَرَهم وتشكيلاتهم اللغوية بالطرائق ذاتها. ولكن الأمر يكون أكثر يسراً فيما لو كانت المقارنات الأسلوبية بين شاعرين: أحدهما كلاسيكي، والآخر رومانسي، أو بين أساليب المدرستين الكلاسيكية والرومانسية مثلاً. وفي تصوّري أن الدراسة، التي تعتمد المقارنة، تُعَدُّ مرحلة أساسية في سُلّم عملية التحليل الأسلوبي، «ومن هنا يتعين إفساح مجال واسع في علم الأسلوب لمعرفة تبادل التأثيرات بين الكتاب في الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة»(٢).

وينظر الأسلوبيون إلى العمل الشعري المُقارَب باعتباره نصّاً متكاملاً، تتوحّد فيه الدوالّ مع مدلولاتها على نحوٍ يفترضون فيه نضجها؛ الأمر الذي يجعلهم يمنحون النصوص التي يدرسونها ثقتهم وإلاّ لما كان

(١) انظر: د. موريس أبو ناصر، الأسلوب وعلم الأسلوب ٤٠-٤٦، مجلة «الثقافة العربية»، السنة الثانية، العدد التاسع، طرابلس الغرب، سبتمبر سنة ١٩٧٥م. وانظر: د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٩١.

(٢) الدكتور صلاح فضل، علم الأسلوب ١٠٩.

هنالك داعٍ لإنفاق وقتهم سُدًى. وعلى ذلك فإنهم يتناولون الدوال وكأنهم يتناولون المدلولات، وهو قمة ما يطمح الناقد إلى تحقيقه في النص الأدبي، ويُعَدّ هذا الإدراك الجمالي حكماً قيميًا. وتقوم جهودهم على إبراز العلاقات بين الدّوال التي تلعب دوراً أكثر من غيرها في إنتاج الدلالة الكلية للنص. ولكن هذا لا يلغي دور الدوال الثانوية التي تتوافر عند كثير من المُبْدعين؛ لأن الدوال الثانوية تكتسب أهميتها من مساندتها للدوال الرئيسة في النص. كما أن تضافر الدوال على هيئات خاصة يُشكِّل تقانات تميّز أسلوبَ النص عن غيره من النصوص، حتى عند الشاعر نفسه في مُبْدَعاته الأخرى.

ويندرج تحت تلك التقانات طرائق استخدام الأبنية النحوية، وقد برع عبدالقاهر الجرجاني، في نظريته للنظم، في تحليل تلك الطرائق، عندما ضرب مثلاً بالفارق الدلالي الناتج عن تغاير الأبنية النحوية في قوله تعالى: (واشتعل الرأس شيبا) = (فعل ـــــ فاعل ـــــ تمييز)، فلو أبدلنا ملء أوعية البناء النحوي السابق بالمثال التالي: (اشتعل شيب الرأس)؛ فجعلنا التمييز فاعلاً لتغيرّت الدلالة الناتجة عن هذا التركيب الجديد، وعلى الرغم من كونهما في الحالتين استعارة مكنية؛ فإن الدلالة الأولى تعطي مضموناً مُفاده: أن الشيب قد غزا الرأس كله فدَمّر كلّ معالم الشباب، الشَّعَرُ شاب، والأسنان خُلعَت، وجلدة الوجه تجعّدت، والآذان أصابها الإعياء، وعروق الرقَبة برزت، والعينان لم تعودا قادرتين على الإبصار؛ فماذا بقي من الشباب بعد ذلك؟ لكن البناء الدلالي الثاني ينتج دلالة مفادها: أن الشعر قد شاب؛ وهل يكفي ذلك للدلالة على الشيخوخة؟!

كما أن استخدام المفردات يدخل في عباءة تلك التقانات، فلو استبدلنا: «اشتعل -في إطار نظام البدائل- بأي فعلٍ آخر مثل: «احترق» فهل

يسد مسدّه ؟ وهو ما عالجه الأسلوبيون البنيون وأشاروا إليه بمحور «الاختيار»، كما أشاروا إلى العلاقة الأولى في الآية الكريمة بمحور «التأليف أو المجاورة»، ويتجلى ذلك في المنهج الوصفي التركيبي عند ياكبسون.

وتقوم الأسلوبية على دراسة تلك التقانات التي يجهد الأدباء في ابتداعها، وهي لا تخضع لنماذج قَبْلية مرسومة سلفًا. لأن عباقرةالفنانين يجوزون ما هو مطروح بين أيديهم من تلك الأدوات، أو يستخدمونها بطرائق مغايرة لسابقيهم أو معاصريهم، وتلك خاصية التفرد التي تسم الأسلوب بالتميز والمفارقة.

ولم تتوقف مجالات البحث الأسلوبي عند البنية اللغوية، من حيث علاقات المفردات ببعضها في إطار التجاور أو الاستبدال، وإنما جاوزه إلى الاستعانة بعلم العلامات (السميولوجيا) لتحديد دلالات التراكيب الأدبية، عن طريق تتبع الظروف التي اكتنفت نشأتها فأكسبتها دلالات هامشية أو رئيسة، ومن خلال تقصّي العوامل الفاعلة للسياق Context of Situation الذي وقعت فيه. وقد أثرى ريفاتير ذلك حين طرح فكرة السياق لتُضاف إلى الفكرة التي كانت ذات هيمنة على عقلية الأسلوبي، وهي فكرة الاختيار أو الانحراف.

وكان البحث عن التقابلات من المجالات الرئيسة للأسلوبية، وقد نبّه، إلى ذلك، الأنثروبولوجي البنيوي (ليفي شتراوس) عبر دراسته لصلة القرابة في القبائل القديمة، في الوقت الذي أغفل الباحثون الاجتماعيون قبله هذه التقابلية. وجاء الألسنيون المحدثون ليفيدوا من هذا السلوك المنهجي في الدراسات اللغوية الحديثة، ثم انتقلت عملية البحث عن تلك التقابلات، بوساطتهم، إلى الدراسات الأسلوبية.

وإذا كان الألسنيون المحدثون -مثلاً- قد حلّلوا الوحدات الصوتية تحليلاً فونولوجيًا وظيفيًا Functional Phonetics يحدد سماتها المميزة، فإن الأسلوبيين قد تقدّموا خطوة أخرى نحو تحديد الوظائف الدلالية لتلك السمات المميزة.

وعزلت الأسلوبية الظاهرة الأدبية عن غيرها من الظواهر الأخرى غير الأدبية المتشابكة أو المتداخلة معها. وأطلق ياكبسون سنة ١٩١٩م هذه القولة التي أصبحت مذاك شهيرة: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبيًا». إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته(١).

ويشرع هذا النقد الأسلوبي بتحليل النص لغويًا (فيزيقيًا)، «وإذا كانت البداية هي المادة أو الظواهر المدركة حسيًّا فإن نتيجة البحث تكون دائماً عقلية، فاتجاه البحث يمضي من المُدْرَك حسّيا المتنوّع شكلاً إلى نظام عقلي بسيط»(٢). إذًا النظام العقلي هو الغاية والهدف. وهو ما جعل للأسلوبية (أو الشاعرية أو الإنشائية) فلسفة تنطلق منها لتحدد أهدافهاوطرائقها في البحث، ومن تلك الأمور التي تنضوي تحتها (الثبات والتغير)، وهي تقابلية مجردة ظهرت على نحو منهجي في دراسة رومان ياكبسون لظاهرة التوازي، حيث ذهب إلى أن في «دراسة التوازي يستلزم البحثُ - عن الثبات على العكس بعيدًا عن إقصاء التّنوُّعات - الوجودَ الفعلي لهذه التنوعات. ولقد أدرك الشاب هو بكنس Hopkins في هذا الجوهرَ الشعريَّ لكل توازٍ؛ فقال: «إننا لا نبحث في الفن عن تحقيق الوحدة

---

(١) تودوروف، الشعرية ٨٤.

(٢) الدكتور محمود فهمي حجازي، (أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية) ١٦٩.

وديمومة القاعدة والمشابهة فحسب ، وإنما نبحث كذلك عن الاختلاف والتنوع والتباين ؛ فالقافية هي ما نحب ، أي أننا لا نحب لا التوحّد الصوتي ولا الترجيع ، وإنما نحب التناغم «The Origin of our Word Id-eas»(١) . إذًا بين أيدينا تناسبات وتوافقات أو اختلافات .

وقد درس محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في الشوقيات متسلحًا بهذه الفلسفة المنهجية التي أرسى دعائمها ياكبسون ، وإنْ كانت جذورها تمتد - من حيث التطبيق - في التراث البلاغي عند العرب . وتتجلى هذه التناسبات -مثلاً- في المظاهر الموسيقية عنده في : المماثلة ، المجانسة ، الترديد ، التكرار ، التقطيع ، الموازنة ، الترصيع . ويكون التوازي -كذلك- في المعاني ، عن طريق المقابلة(٢) .

فهنالك ، إذًا ، قاعدة تُخْتَرَق ، ينتج عن ذلك الاختراق تحوّلٌ في البنيات الشكلية ودلالاتها الخارجية ؛ ففي إطار الشكل يمكن أن يكون ثمة تناسبات على مستويات متعددة : يحصرها ياكبسون «في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية ، وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجامًا واضحًا وتنوّعًا كبيرًا في الآن نفسه . إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوّعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية»(٣) .

ومن أعظم وظائف الناقد الأسلوبي أن يكشف عن هذه المستويات المتعددة . وعلى «قاعدة الثابت والمتغير» يمكن مراقبة الوحدات التي يتحقق

---

(١) قضايا الشعرية ٨٧ .

(٢) انظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات ٩٠ وما بعدها ، منشورات الجامعة التونسية ، سنة ١٩٨١م .

(٣) انظر : قضايا الشعرية ١٠٦ .

بينهـا التوازي، وإنْ كـانت ملاحظتهـا تحتاج إلى مـزيد من التَغـوّر والتعمّق إذا كانت الأبيـات معزولة. أمـا في الأبيات المتجـاورة أو فيما يقع بين أشطر البيت الواحد فـإن تعيين التشكيلات اللغوية التي تتـوافر فيها خاصيـة التوازي يغدو أكثـر يُسراً؛ وخاصـة ما يتصل بـالـوحدات المتكـررة (المتأرجحة بين الاطـراد وكسره). كما أن موقع أي مشـابهات أو اختلافات يمنح كلاً منهما قيمـة خاصة ووزْنًا معيّنًا في المبْدَع الأدبي(١).

ويُعنى الأسلوبي -كذلك- بعمليات اختراق القانون الجمالي السائد في مختلف أشكالـه ومجالاته التـي تمسّ بنياتـه. ودراسة هـذه الأشكال الجماليـة الجديدة، المتولّدة عن الاختراق، من الأمور التي تـوليها الشّعْريّة جُلّ اهتمامها، لكن لا في صورهـا الفردية المنعزلـة التي لا تقوى على تشكيل ظاهـرة، بل في تَشكّلاتها العـريضـة التي تتـولد عن اختراقـات كثيرة متضـافـرة، تعمل على صنع هـذه الأشكـال الجماليـة الجديـدة. وقـد تـوقّع تـودوروف أن تتسع دائرةُ دراسـات الشعريـة؛ فتنهض بـوظائف جديـدة قائلاً: «ولنـا، من هـذا المنظـور، أن ننتظـر دراسات تتنـاول كلّ تصوّر من تصـوّرات الشعرية فتصف تطور الحبكة ذات السببية النفسية، أو تطور الـرؤى، أو تطور سجلات الكلام واستعمالاتها في الأدب. ولن تكون هذه الـدراسات، كما نرى، مختلفة نـوعيًا عن تلك التي رأيناها مندرجة في مجال الشعرية»(٢).

وفي هذا المجال نود أن نشير إلى أن تودوروف حاول أن يصالح بين المنهجين التاريخي المقارن والـوصفي التحليلي، لكن في إطار ما تطرحـه البنيوية، وذلك عن طـريق دراسـة الظـاهرة في زمنين مختلفين أو في زمن واحـد، اتخذت فيـه

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) الشعرية ٧٧.

حالات مغايرة . ولا تعني تنحية المنهج التاريخي المقارن من دراسات الأسلوبيين البنيويين أنهم ألغوه إلغاءً تامًا، لأن الناقد الأسلوبي قد يلجأ إلى دراسة ظاهرة فنية في عصرين مختلفين، ثم يعقد مقارنة بين خصائصها في كلا العصرين، دون أن يتتبّع تطوّر أي ظاهرة منهما عبر العصور. يقول تودوروف: «ويختفي في الآن نفسه، التعارض المفتعل بين «البنية» و «التاريخ»، فلا يمكن أن نصف التطور الأدبي إلاّ في مستوى البُنى، ومعرفة البُنى لا تحول دون معرفة التحولية، بل إنها السبيل الوحيد الذي يتوفر لدينا كي نطرقها»(١).

كما أننا نلاحظ أن الشعرية لا تقصر عنايتها على قضايا الشعر وخصائصه الفنية، بل تُعنى -كذلك- بما يُؤثر من أدب النثر وإنْ كانت عناية الشعرية - عند تودوروف - قد اختصّت الرواية بعناية أكبر على عكس ما يمكن أن يُتَوَقّع استنتاجه من العنوان المطروح وهو: «الشعرية Poetics».

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الاختراقات قد تغدو قوانين يمكن اختراقها، فيما بعد، وتجاوزها إلى غيرها. وفيما يتصلّ، بذلك، في ميدان موسيقى الشعر وما يطرأ عليها من تطور وتجديد، يفلح مبدعوه في فرض جديدهم على أذواق المتلقين، يقول ياكبسون: «وفيما يخصّ الخرق الفعلي للقوانين العروضية، حينما نتناقش حول هذا النوع من الخروقات، فإن ذلك يذكرني دائما بما كان يقوله أوزيب بريك Osip Brik الشخص الأدهى من دون شك من كل الشكلانيين الروس: إننا لا نتابع ولا نحاكم المغامرين السياسيين إلاّ حينما تفشل مؤامرتهم؛ أما في حالة نجاحهم فإن المتآمرين أنفسهم هم الذين ينصّبون أنفسهم متهمين وقضاة. فلو تأصّلت الخرَوقات التي تُمارس على الوزن

(١) السابق، الصفحة نفسها.

لاكتسبت هذه الخروقات ذاتها قوة القانون العروضي»(١).

ويعتد الأسلوبيون بهذه الخروقات باعتبارها حالات تَمَيّز، وهم يرون أن «المُبْدِع نفسه -كفرد- قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو جنبًا إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أُبدع فيه. وهذه الأخيرة هي حالة التّمَيّز العليا التي لا يحققها إلاّ قلائل من المُبْدِعين الذين يُغَيّرون مجرى الأدب، ويطورونه إلى حدٍّ إبداعي جديد»(٢).

ويتمثل هذا المدّ الإبداعي الجديد في ضفائر من الأنماط الجمالية التي تسعى الأسلوبية لتسليط الأضواء عليها واقتحام خصوصياتها المجاوزة للسائد. ولكن مقارنة تلك الأنماط ذات السمات الفردية ينصب على اللغة وتشكّلاتها لأنها العجينة التي تصنع منها تلك الأنماط. ويمكن أن تتحول الجوانب الذاتية في اللغة إلى جوانب موضوعية في الدراسة الأسلوبية، على حد قول الدكتور محمد عبد المطلب(٣). وإنْ كنت أرى أن المرحلة التأثرية في امتداداتها واستمراريتها وتخللها للنقد الموضوعي الوصفي ينبغي أن تظل قائمة باعتبارها جسرًا يصل، بالناقد، إلى مرحلة التقويم، وهي مرحلة جوهرية أهملتها الأسلوبية.

وكما أن الإبداعات الفردية تجاوز شفرة السياق الأدبي الموروث أو مجموع أعمال الأديب، فإنها - كذلك - يمكنها أن تجاوز الخصائص الأسلوبية للعصر، لأن لكل عصر «خصائص أسلوبية تميّزه دون أن تنفي وجود الخصائص الفردية التي تُولّد إحساسًا متجددًا باللغة تبعًا لاختيار

(١) قضايا الشعرية ٤١-٤٢.

(٢) الخطيئة والتكفير ٩.

(٣) البلاغة والأسلوبية ١٣٠.

المفردات والمادة النحوية وتنظيم الكلمات والحركة الموسيقية في الجملة»(١). كما حدّد مستوياتها ياكبسون. والخاصة الأسلوبية، في حد ذاتها، هي ناتج عملية الانحراف أو العُدول عن النمط السائد في العصر، أو مجاوزة الأنماط الموروثة من الأشكال الجمالية؛ الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى أن ثمة دَوْرَتَيْنْ لا تتوقفان مادامت هنالك حياة، القاعدة والاختراق أو الخروج. وما كان خاصة أسلوبية في فترة زمنية ما يغدو مخترقًا في زمن آخر.

وينبغي لنا أن نؤكد -هنا- أن ظاهرة الانحراف أو العُدول عن الأنماط السائدة لا تُمثّل كُلّ اهتمامات الأسلوبية، لأن ثمة أمورًا أخرى يضعها الناقد في حسابه، فهو حرّ الحركة، يتمتع بقدرة كبيرة على ولوج الظاهرة المدروسة أو اقتحامها من زوايا عديدة. وهو -في ذلك- يتتبع خطوات المبدع ذاته، فقد يستخدم شاعر حاذق خاصةً أسلوبية مُتداولة ولكنه يبرع في استثمار فاعليتها على نحو يجعل تعبيره يتمتع بقدرة فائقة على التأثير. وقد يخفق شاعر آخر في استعمال الخاصة الأسلوبية ذاتها.

ويستطيع شاعر من الشعراء أن يستعمل تقانة من التقانات الجمالية، على نحو مكثّف في بناء قصيدته، بحيث تبرز كأنها تشغل حيزًا له دوره الفاعل في خبرته الواعية أو له بصماته الواضحة في مصادره اللا واعية؛ الأمر الذي يجعل الأسلوبي يتوقف عندها ويعدّها سمة أسلوبية لتواترها منذ بداية النص حتى نهايته، أو لتغطيتها منطقة مُتّسعة من النص الشعري. ويمكن أن يُعْمِلَ الأسلوبي مباضعه التشريحية في الهياكل النحوية، من حيث العلاقة بينها وبين ما يملؤها من دوال، كما فعل ياكبسون في دراسته التوازي، أو كما فعل

(١) السابق ١٣٢.

عبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم قديماً.

ويبقى أن نؤكد أنّ لكل أسلوبي طرائقه الخاصة التي تحدد كيفية اقتحام النّص لاستكشاف أبعاده، وأنه ليس ثمة طريق مُعَبّدة أو مرسومة يسلكها الناقد؛ فقد يستطيع ناقدٌ الوصول إلى حقائق تغيب عن النقاد الآخرين، فيدهشون للنتائج التي توصّل إليها. وفي اعتقادي أن الأساليب التي يتّبعها المُبْدِع من حيث تعقيدها أو بساطتها، وخاصة تشكيلاته على المستوى الأفقي، هي التي تلعب دوراً كبيراً في هداية الناقد أو تضليله. كما أن ثقافة الناقد وتمكنه من الحركة الفكرية وروافدها الثقافية ووقوفه على نتائج الدراسات الألسنية، يُسهم في إنضاج رؤيته وتسديد تحرّكه ويمدّه بمعاول التشريح. وفي ضوء فهمه ماهية الأسلوب وأهدافه تتحدد وجهته في تناوله النص الأدبي. فإذا كانت غاية الأسلوب - مثلاً- التأثير، فإنه يبحث عن الوسائل التي كان بها هذا الأسلوب فاعلاً ومؤثّراً، كما هو الحال عند قيرو Pierre Guiraud الذي عدّ «الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بها إلى إقناع القارىء وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله»(١). وفي ذلك يرى ليفي شتراوس «أن هدف البنيوي هو أن يكتشف لماذا تأسرنا الأعمال الأدبية»(٢).

ولكن التحليل الأسلوبي يغدو أكثر صعوبة حين يكون فهم الأسلوب على طريقة الحداثيين الذين لا يعترفون بفكرة ثابتة أو فهم خاص، كما هو الحال عند رولان بارت، الذي تتأكد -عنده- «غربة الكاتب وتفرّده ووحشته بدلاً من تأكد انتمائه واتصاله في حالة الكتابة. ومن هذه الزاوية فالأسلوب - على حد قوله- أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتمّ التمتع بها دون أن

(١) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٧٨.

(٢) الخطيئة والتكفير ٧٨.

يُلْتَمَس لها بالضرورة معنى»(١).

ولعل تحليل النتاج الشعري عند الحداثيين العرب من أصعب الحالات الفنية التي تعترض الناقد العربي المعاصر، لأن هذا الشعر يقيم تقانته على الحلم والأساطير والجنون والتصوف . . . إلى غير ذلك من المصادر التي يغيم معها المعنى. وكيف نقاربُ نصًا شعريًا افتقد أحد ركنيه الأساسيين، وهو الدلالة؟. لقد «أصبح الأسلوب - عند الحداثيين -أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة نشدانًا لتحقيق السمات الفردية للمؤلف، التي أشار بارت إلى أنها تلغي شفافية السمات العامة لكي تحل محلها الثقل والمسئولية ورائحة الحلم والتهديد معًا. فالأسلوب إذن عند بارت فردي، على حين أن الكتابة جماعية»(٢).

ويربط رومان ياكبسون Roman Jakobson بين بعض السمات الأسلوبية ونفسيات المتلقين أو النقاد الأسلوبيين، من حيث كونهم بشرًا يميلون بطبائعهم إلى تذوق خصائص معينة، كالاطراد والتناظر من جانب، ثم كسرهما على نحو مقبول من جانب آخر؛ فيقول: «لقد سبق لبودلير Baudelaire أن أجاب عن ذلك مُسَجّلاً مثل بو Edgar Allan Poe: «أن الاطّراد والتناظر يشكلان حاجة من الحاجات الأولية للذهن الإنساني، كما أن المنحنيات «المشوّهة بلطف» التي تبرز على أرضية هذا الاطراد - و «اللا متوقع والفجاءة والذهول» تُشكّل بدورها جزءًا جوهريا من المفعول الفني، أو بعبارة أخرى، والتأمل الضروري لكل جمال»(٣). وتصبّ ظاهرة الاطّراد والمنحنيات في نهر القاعدة والاختراق التي تقوم عليها فنية الأدب.

والحقيقة أن عنصر الإدهاش من أقوى عناصر فلسفة البناء الفني، لكن على

(١) د. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية ٦٢، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) قضايا الشعرية ٨٣.

ألا يكون هذا الصنيع مُتكلَّفًا. ولعل قتل عنصر التوقع من أعظم مولدات الإدهاش. ولا تتحقق فكرة الشاعرية بغير هذه الخاصية، لأن «الشاعرية انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم»(١).

وفي المسافة الفاصلة بين الكون الشعري والعالم الخارجي تكمن عوامل الإثارة. وعلى الأسلوبية أن تقارن بين هذين: العالم الذي أبدعته اللغة التي تَشكّل منها ذلك الكون الشعري الخاص، والعالم قبل دخوله في حامض الذات المبدعة. وهذا ما يمكن تبيُّنه داخل بنية النص. ويحاول الأسلوبيون أن يكشفوا عن ماهية تلك الخصائص المميّزة، رابطين بينها وبين دلالتها، من خلال الوظائف الجمالية التي تضطلع بها. وتتذبذب الأسلوبية بين قطبين: بين إعادة المقصد الإبداعي للكاتب وتفسير الإمكانات الدلالية للعمل المُنْتَج، كما يذهب إلى ذلك ميلان يانكوفتش Milan Jankovic (٢).

ويجهد أولئك المُحلّلون في الكشف عن المسالك الأسلوبية، وغالبًا ما تستوقفهم تلك المفارقات الهائلة بين الأنساق الفنية التي تُشكّل السياقات المطروحة بين أيديهم من ناحية، والأنساق التي تتألف منها السياقات الجديدة المتمرّدة على المألوف من ناحية أخرى. وتلعب ثقافة الناقد الأسلوبي دورًا كبيرًا في هذا المجال، فقد يعتدّ بعناصر أسلوبية مألوفة لدى النقاد والمبدعين باعتبارها إثارات فاقعة، وقد يتبنّى الرأي المقابل تمامًا، ويعود ذلك إلى التفاوت الكبير بين الثقافات والميول التذوقية. ولعل قضية الشعر الحر، والاختلافات حولها تلقي ضوءًا على تلك الثقافات. ففي الوقت الذي يعتد به

(١) الخطيئة والتكفير ٢٦.

(٢) انظر: اتجاهات البحث الأسلوبي ١٩١.

فريق عريض من المثقفين أو الناقدين بتلك الاختراقات التي تمثّلت في بنية الشعر العربي المعاصر ، اتخذ الفريق الآخر رأيًا معارضًا ومفارقًا ، فرأى أن الخروج أو العدول عن الأنساق القديمة نوع من الفوضى الفنية . وعلى الأسلوبي -في مثل هذه الحالة- أن يستخدم طريقين للوصول إلى حكم سليم، وهو بالطبع يجاوز الحدّ الذي وقفت عنده الأسلوبية، ويأخذ بها طرحته الشِّعْريّة التي أفرزها تلاقحُ البنيوية مع النقد الأدبي، أولاهما: تشريح النص وتفكيكه للوصول إلى عناصره التي يتألف منها، ثم معرفة وظائفها الجمالية والدلالية. وأخراهما: استخدام الذوق الفني الخبير للحكم بصلاحية هذا المسلك الأسلوبي أو عدم صلاحيته.

إن التحليل الأسلوبي، الذي لم يجاوز معطيات التفكير البنيوي، غير كاف لمعرفة الأسباب التي أدت إلى نفور بعض متذوّقي الجمال الأدبي من التشكيلاتً الفنية في الشعر الحر، تلك التشكيلات التي خرجت عن المألوف. كما أن التحليل الكيميائي للماء عاجز عن تعريفنا بمذاقه، لأن طعوم الفنون لا تدرك بالتحليل ولكنها تدرك بحاسة التذوق المبني على دربه وممارسة؛ ومن هنا؛ كانت المرحلة التالية (التقويم) عملية ضرورية لاستكمال البناء النقدي.

ومن الضروري أن نؤكد أنه ليس كل استخدام لعنصر غريب؛ حتى إنْ كان يُشكّل خاصة أسلوبية ، قادرًا على الاستثارة الجمالية . فقد يكون استخدام القوافي الداخلية والتوازي وما يقتضيه لا يصل إلى الدرجة التي تجعل تلك العناصر تتمتع بفاعلية تأثيرية، لأنها استخدمت بطرق تقليدية، على امتداد القصيدة كلها. فإذا استخدم شاعر مفردات قديمة أو مهجورة ، فإنها تصبح لديه - وعن طريق اطّرادها - خاصة أسلوبية، ولكن هذه الخاصة قد تؤدي إلى نتيجة سلبية تمامًا.

وعلى ذلك فإن ثمة إلحاحًا على الربط بين السمة الأسلوبية وفاعليتها في

التأثير ، لأن دراسة هياكل الكلام تكتفي برسم تخطيطي للبنية ، ولا تصل بالقارىء النابه إلى المتعة أو الإقناع أو الإثارة التي يرمي إليها كل عمل فني . فالمُبْدِع ، بوعي أو بغير وعي منه ، يرمي إلى تحقيق غرض جمالي ، ولولا ذلك لاحتفظ بمُبْدَعه لنفسه ، وهذه نقطة المفارقة بيننا وبين الشعر الحداثي الذي يضع القارىء في خانة النسيان . وتظلّ وظيفة الناقد مرتبطة بعملية اقتران أي مَنْزع أسلوبي بالأغراض التي يحققها جماليًا . أما إذا توقفت التحليلات الوصفية عند التشريح ، لتُمَهِّد لمجيء الناقد لاستثمارها فهذا أمر يمكن تقبُّله ، كما هو الحال بالنسبة للمهندس الميكانيكي الذي يشرح طريقة عمل الآلات تمهيدًا لاستخدامها في إنتاج الصناعات المختلفة .

وثمة نقطة ينبغي التنبّه إليها في مجالات البحث الأسلوبي ، وهي غاية هذا البحث ، وتتركز في اتجاه الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف على عناصره الفكرية وشبكة علاقاتها بالعناصر الوجدانية التي يصنع تضافرُها وحدة دلالاته . ولذا فإن على الناقد الأسلوبي أن يستبطن النص فيحلّ فيه حلولاً صوفيًا ، كما ذهب إلى ذلك رولان بارت ، يعيش فيه ، فيرى مباشرةً حركاته ومساراته ودوائره ؛ على ألا يكون ذلك مُقْحماً عليه من الخارج أو مفروضًا عليه من رؤى الناقد واستبصاراته المنفصلة عن البنية اللغوية للنص الشعري المدروس . وهذا يستلزم دراسة هياكله النحوية وبنياته الصرفية واختياراته وتأليفاته في ضوء العوامل الوجدانية المبثوثة في ثناياه . فقد تقتضي الانفعالات السريعة المتتابعة مفردات قصيرة ذات مقاطع متلاحقة . أما التأملات العقلية والفلسفات الذهنية فتقتضي مفردات وتركيبات ذات مدى أكثر طولاً واتساعًا حتى تستنفد امتدادات التفكير .

وعلى ذلك فإن الأسلوبية تقارب النص الشعري من أدنى مستوياته وهو

القيم الصوتية، مروراً بالصيغ الصرفية والهياكل النحوية، وصولاً إلى الدلالات الجزئية ثم المركبة والكلية . وتأثرت الدراسات الأسلوبية-في هذا- بالدراسات الألسنية الحديثة . ولكن التأثر بالنظرية البنيوية جعل الأسلوبية تمتد لتصل إلى الهيكل العام للقصيدة . وقد قام بعض النقاد العرب المعاصرين بجهد في هذا الميدان، قبل أن ينتقل التيار البنيوي، بتأثيراته، إلى بيئة النقد العربي المعاصر في السبعينات من هذا القرن العشرين . وقد قامت نازك الملائكة ومنذ بداية الستينات، في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» الذي صدر سنة ١٩٦٢م، بدور ملموس في تحديد هيكلية القصيدة العربية، فعملت على تجزئة القصيدة إلى عناصرها الخارجية، لتدرس العلاقات الخفية التي تربط بعض هذه العناصر ببعضها، حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل الذي هو القصيدة(١) .

وذهبت إلى أن تكسير القصيدة -على حد قولها- إلى عناصرها الرئيسة أوصلها إلى أن تقرر أن القصيدة تتكون من :

١- الموضوع ، وهو المادة الخام التي تُقَدّمها القصيدة .

٢- الهيكل ، وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع .

٣- التفاصيل ، وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل .

٤- الوزن، وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل .

وتوصلت من خلال هذه الدراسة التي غطّت العصر الحديث كله إلى أن ثمة أصنافًا ثلاثة من الهياكل :

١- الهيكل المُسَطّح ، وهو الذي يخلو من الحركة والزمن .

(١) انظر: قضايا الشعر المعاصر ٢٣٣، مكتبة النهضة، بغداد، سنة ١٩٦٥م.

٢- الهيكل الهَرَمي ، وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن .

٣- الهيكل الذّهني ، وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن(١) .

ومهما يكن من أمر منهجها ، الذي نحا نحواً تقويميًا ، فإنه بشرّ بدراسات تقترب من تخوم التفكير البنيوي ؛ وإنْ لم تتأثر تلك الناقدة بتلك المناهج التي كانت قائمة في الغرب على نحو قارٍّ . كما أنها كانت انتقائية ، يغلب عليها التفكير المثالي الذي يستعين بالقواعد التي تتصل بالشكل أكثر من اهتمامه بالمضمون ، وإنْ رأت أن المضمون في نهاية المطاف هو المادة الخام القابلة للتّشكُّل .

ولكن الدكتور عز الدين اسماعيل يقترب أكثر من الدراسات الشكلية ، كما كان الحال عند الشكلانيين الروس ، وذلك في كتابه «الشعر العربي المعاصر» الذي صدر سنة ١٩٦٦م . وقرر ، منذ البداية ، أن التوفيق في بناء العمل الفني أصعب منالاً من الوقوع على المضمون الصالح . ويأخذ على النقاد العرب المعاصرين أنهم ينزعون إلى البحث «عن المضمون ، والاحتكاك بالعمل الفني على المستوى الفكري ، دون المعاينة الحقيقية للجهد الإبداعي المبذول فيه ، وبصفة خاصة في بنائه أو في معماريته . . (٢) .

وتلك نظرة تضعه في قلب النظرية البنيوية ؛ من حيث بنائية القصيدة ومعماريتها الفنية ، والمكونات الجزئية وتضافرها لتشكيل الكُلّ الفني المُوَحّد .

وقد قام ناقدنا المعاصر بمقارنة بنائية القصيدة العربية الحديثة ، في أول نشأتها منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين والتي حددها بخمسة وعشرين عامًا قبل تأليف هذا الكتاب ، بما وصلت إليه تلك البنائية . ورأى أنه تم

---

(١) السابق ٢٣٥ وما بعدها .

(٢) السابق ٢٣٨ .

استكشاف أُطُرٍ عدّة للقصيدة القصيرة منها والطويلة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور. وقد عرض للنزعة الدرامية وتأثيرها في معمارية القصيدة العربية الحديثة(١).

وكان كتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» من الكتب النقدية القيمة التي قدّمت زاداً للناقد الأسلوبي؛ وخاصة فيما يتصل بعنصر «الوحدة»، فرأى أن هذه الوحدة تنسحب على العناصر الشعورية والنفسية والفكرية التي يتألف منها نسيج القصيدة الشعوري، بمقدار ما تنسحب على الأدوات والتكنيكات الفنية التي يتألف منها بناؤها الفني، فكل هذه الأشياء في القصيدة الحديثة تمتزج وتتلاحم وتتكامل في كيان واحد متماسك(٢). وقد قام الناقد بتحليل قصيدتي «الناي والبريح في صومعة كيمبردج» للشاعر خليل حاوي، و «رحلة في الليل» للشاعر صلاح عبد الصبور وكشف عن الوحدة الخفية العميقة التي تضم أجزاء كل قصيدة منهما(٣).

ولكن هذا الاقتراب من النظرية البنيوية في إدراكها مفهوم العمل الشعري، لا يعني أن نعدّ هؤلاء النقاد الثلاثة من الأسلوبيين البنيويين؛ لأنهم اتفقوا مع الأسلوبية البنيوية في بعض جوانبها.

وتقف العلاقة بين الوظيفة الجمالية (المنقطعة عن المنشأ والغاية) والحركة الدلالية في بنية القصيدة، في مقدمة مجالات البحث الأسلوبي، فليس من المقبول أن ندرس سمات أسلوبية في تنظيمات خاصة دون أن نُعنى بما تُنتجه من دلالات متفاعلة؛ لأن «الوظيفة الاستاطيقية الشفافة

(١) الشعر العربي المعاصر ٢٧٨ وما بعدها، دار الثقافة - دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٣م.

(٢) الدكتور علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ٢٦، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.

(٣) انظر: السابق ٣٢ وما بعدها.

تُرى بحكم الواقع على أنها القوة الدافعة للحركة الدلالية التي تتجاوز كل علاقة مادية للعمل، ولكن دون أن تنفيها»(١).

وعلى ذلك فإن نظرة الشاعر للحياة وقوانينها وللكون وأنساقه، ينبغي أن توضع في حساب الناقد الأسلوبي؛ لأنها ثمرة العلاقات المُسْتَكْشَفَة بين التقانات الفنية ودلالاتها المتشابكة. ويذهب ريفاتير إلى أن الأسلوبية «علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المُمَيِّزَة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارىء المتقبل، والتي بها يستطيع أيضًا أن يفرض على المُتَقَبِّل وجهة نظره في الفهم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية «ألسنية» تُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص»(٢).

ويعمل الأسلوبي على الوصول إلى هذه المحمولات المضمونية بطرق علمية تُفضي إلى الاهتداء إلى قوانين نقدية، وظيفتها الكشف عن أسرار تأثير النص الشعري، بالإضافة إلى دورها في إماطة اللثام عن رؤيته الإنسانية؛ حتى إن العمل النقدي قد يغدو أحيانا -وهو ليس متوافرًا لدى الأسلوبيين- إبداعًا جديدًا كالإبداع الشعري ذاته؛ الأمر الذي يجعل الناقد فاتحًا يغزو فضاء النص، كما يذهب إلى ذلك السيميولوجيون.

إن القانون الفني الذي يتوصل إليه الناقد ليس قانونًا طبيعيًا؛ لأن القانون الطبيعي لا غرابة فيه، في حين أن وراء«القانون الفني» شعورًا بالدهشة الدائمة، لأن صدقه نفسه يقتضي غرابة متجددة»(٣).

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ٢٠٥.

(٢) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٤٥.

(٣) دائرة الإبداع ٨٩.

وينبغي لنا أن نقر أن وظيفة الناقد الأدبي تسير في اتجاهين، أحدهما: التقنين للمُبْدَعات الفنية وقوانين جودتها، وهو ما يتعدّى حدودَ ما يضطلع به الأسلوبي. وثانيهما: بسط الدلالات والمضامين التي يحملها النص الشعري. وهذه منطقة مشتركة بين النقد الأسلوبي والنقد الأدبي. وثمة نقطة تجدر الإشارة إليها، وهي أن القوانين الأسلوبية لا تتضمن الحكم بالخطأ أو الصواب، كما هو الحال في القوانين النقدية التي تقوم على أحكام قيميّة.

وثمة فارق بين الناقد الأدبي الذي ينظر إلى عمله على أنه فن، وعمل الأسلوبي الذي ينظر إلى ما يقوم به باعتباره عملاً علميًا صارمًا. فالأول يضطلع بجهد فردي ذاتي يعتمد خبرته وذوقه، والثاني يتسم تشريحه النص الشعري بالموضوعية والتخطيط العلمي. والناقد ينشىء نصًا جديدًا موجّهًا إلى قارىء جديد قد يتأثر به تأثره بالنص الإبداعي ذاته. وإذا كان الأسلوبي يقصر نفسه على النص ومكوناته وقوانينه الداخلية؛ فإن الناقد -في كثير من الأحيان- لا يعزل النص عن ما يحيط به أو يكتنفه من ظروف نفسية واجتماعية.

ومن الضروري أن نثير قاعدة نقدية تتصل بماهية الأسلوبية، وهي أنه ليس للدراسات الأسلوبية الحديثة «أن تملي رأيًا على الشعراء، ولا تقدّم توجيهات بشأن صياغة الأسلوب، بل هي تفحص الأساليب التي جرت صياغتها فعلاً. إنها تعادل في هذا الخصوص الدراسة اللغوية التي لم تعد تصنع قواعد النحو الصحيح. وإنما تدرس القواعد التي تتمسك بها مجموعات ثقافية خاصة. وليس الهدف تقديم قوانين من أجل التعبير البشري، ولكن من أجل فهم التعبيرات الحاصلة فعلاً..»(١).

---

(١) كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية ٢٤.

ويبقى بعد ذلك كله أمورٌ لا يمكن إهمالها، وهي، أولاً: «تَفَوُّق الحساسية الجمالية لدى الناقد النابه تفوّقًا لا يُستهان به على النظريات العلمية التكنيكية المجردة. والنقطة الثانية: تفوّق هذه القدرة الاستشعارية الحساسة؛ المرتبطة بالمرونة الشخصية المناسبة لاستيعاب العمل، واللازمة لإدراك الأسلوب، على أكثر الأنماط اللغوية تفصيلاً وتدقيقًا»(١).

وتجدر الإشارة إلى أن تلك القدرة الاستشعارية الحساسة عند الناقد تنتج ملاحظات تختلف عن تلك التي يفرزها النقد الانطباعي. «ومن هنا فالنقد الأدبي فن يستخدم العلم، إنه يبدأ دائماً بانطباع شخصي يعقب المسح الأول السريع لأرضية العمل الأدبي، وعلى أساس هذا الانطباع الذي تقوده الحساسية الفنية يتحرك الناقد المسلح بالمنهج ويبرر استجابته الكلية للقصيدة»(٢).

وفي الطرف المقابل يتحرك الأسلوبي بادئًا بالبنية الفيزيقية للنص الشعري مجاوزًا انطباعه الخاص؛ لوصف تلك البنية والوقوف على عناصرها وخصائصها وعلاقات أجزائها. ولكني أزعم بأنه يتعذر على الباحث الأسلوبي أن يقارب نصًا دون أن يكون ذلك النص قد استحوذ على إعجابه، كما سبق لي أن أشرت.

لقد أصبح في حكم الثابت أن الأسلوب تقانة تُسْتَخْدَمُ لنقل الأفكار وتصوير الخواطر، وأن الأسلوبية آلة تعمد إلى تفكيك الأسلوب للوقوف على عناصره وعلاقاتها، لأن الأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس

---

(١) ليوزف شتريلكا، الأسلوب الأدبي ٧٢.

(٢) خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٧٤م. وانظر: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ١٣٦.

جذورها -على حد تعبير بارت- في أسطورية المؤلف الذاتية السرّيّة(١). إنه «الرؤية -التي يستحيل حدوثها بالوسائل المباشرة والواعية -للفروق الكيفية بين الأشكال التي يتبدّى لنا العالم بها؛ تلك الفروق التي كان يمكن أن تبقى سرًا أبديًا لكلّ منا. فعن طريق الفن وحده نستطيع أن نخرج من إطار ذواتنا، ونعرف رأي غيرنا في هذا الكون، وهو رأي غير رأينا، ونعرف الأفكار المختلفة التي كان يمكن بغير ذلك أن تبقى مجهولة لنا كما لو كانت فوق سطح القمر»(٢).

وإذا كان الأسلوب يتمتع بمثل هذه الدرجة من العمق والسرّيّة فإنه يحمل رموزاً وقيماً فنية تحتشد على نحو منظم ومكثف في الوقت ذاته، كي يكون قادراً على البث على نحو مُتَفَرّد -كذلك- من خلال الأدوات الجمالية والتشكيلات اللغوية. وأنا -هنا- أريد أن أرفع من قدر الأسلوب الذي يستحق أن يكون ميدانًا للدراسات الأسلوبية. وقد لاحظْتُ من تجاربي النقدية أن كثيراً من الأساليب لا تُسعف الناقد على التحرك، لأنها تمثل شخصية المُبْدِع الذي كثيراً ما يكون مُسَطّح التفكير، ضحل الفلسفة، قريب الغور. فإلى أيّ حد استطاعت القدرات الخاصة للشاعر أن تجعل بنيات النص السطحية ترقد فوق محيط من القيم النفسية والفكرية والفلسفية؟ وذلك ما يجعل الأسلوبية في حاجة مُلحّة، أولاً، لتخطّي المنهج الوصفي التحليلي اللغوي من ناحية، ويجعلها -كذلك- عملاً شاقًا يبحث في الأغوار المظلمة والمعقدة، وهي تعمل على اكتشاف النظام الداخلي وأنساقه الدقيقة. ويمكننا أن نُدخل -هنا- ما يقرره الباحثون الأسلوبيون على نحو متجدد، فيما يتصل بخاصيات: الاختيار والانحراف والاطراد والتواتر والصراع وغير ذلك، بالإضافة إلى ما

(١) د. صلاح فضل، علم الأسلوب ٨٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥م.

(٢) الرؤيا الإبداعية ١٠٤-١٠٥، مجموعة مقالات، أشرف على جمعها هاسكل بلوك وهرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.

سيكتشف من قوانين أخرى، لأنها جميعًا تعمل على إتمام بناء تلك الأنساق التي تُنَظّم ذلك الكون الداخلي للمُبْدَعات الأدبية .

وقد يشغل الأسلوبي نفسه بالربط بين أسلوب المُبْدِع وبين استعمالاته أنواعًا خاصة من التراكيب . وقد قام الدكتور طه حسين في كتابه «من حديث الشعر والنثر» بتتبع استعمال «الحال» عند عبد الحميد الكاتب فرأى أنها خاصّية لغوية أو فنية أسرف الكاتب في استعمالها، واتخذها الدكتور طه وسيلة ترجيح لاتصال الكاتب باليونانية، وساق قطعة من رسالة الصحابة يمثّل بها لتلك الخاصية الأسلوبية، باعتبار تواترها واطرادها على نحو شكّل سمة أسلوبية . ثم قال : «استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللّغة اليونانية، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود أن أعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني، ولكن الأمر أيسر من هذا، فيكفي أن تقرأوا كاتبًا فرنسيًا متأثرًا باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية . وهو أناتول فرانس Anatole France . ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين . وأناتول فرانس يستعمل الحال استعمالاً كثيرًا جدًا ليدقق في معانيه، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج إليها، ولتجميل كلامه أيضًا»(١). لكن هل يكفي هذا النوع من الدراسات المتفرّقة ليطلق عليها دراسات أسلوبية؟! لأن هذه الدراسات قبل أن تكون بحثًا عن سمات متفرقة هي منهج في البحث . ولذلك فإن «البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية ينبغي أن تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية»(٢). في ضوء المنهج الوصفي التحليلي البنيوي الذي طرحته الألسنية الحديثة .

---

(١) من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر . وانظر : سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه ١٧، دار الشروق، بيروت، سنة ١٩٨٣م.

(٢) د. صلاح فضل، علم الأسلوب ٩٩ .

إن وظيفة الأسلوبية ومجالاتها أكثر تعقيداً مما يتراءى لبعض الباحثين الذين ينظرون إليها نظرة غير متعمقة؛ لأن رصيد أي أمة من الأمم أكوام متراكمة من الاستعمالات اللغوية عبر العصور، كما أن ذخائرها من الأساليب لا تكاد تحصى؛ الأمر الذي يحتم على الأسلوبي القيام بعملية استقصاء لتلك الأساليب حتى يتمكن من معرفة خصائصها؛ ليُكَوِّن، بذلك، رؤية أكثر نضجاً ووضوحاً. وأنا -بذلك- أريد أن تكون الدراسات الأسلوبية أكثر نفاذاً في روح الأمة، حتى تستطيع الوقوف على الالتفاتات الخطيرة في تاريخ الشعوب؛ لأن الأدب، والشعر على وجه خاص، أكثر قدرة على تصوير أحوال الأمة، في فترة زمنية معينة من علم التاريخ؛ عن طريق الكشف عن الزوايا المعتمة والخفية في نفوس الفنانين، وتشريح أساليبهم؛ للتعرّف على خصائصها في ذلك التصوير. إن الوصول إلى طرائق تفكيرهم وأنماط شعورهم بدقة علمية تأخذ من العلوم الطبيعية، ولكنها تظل قائمة في أرض الدراسات التي ترتكز على فلسفة الفنون.

وإذا كنّا لا نقر باعترافات الشعراء عن انتماءاتهم وميولهم، لأن التجارب أثبتت غير ذلك، فإن الأسلوبية، بكل أدواتها ومناهجها والثقافات التي تستعين بها، قادرة على الكشف عن حقيقة موقف الشاعر والأحاسيس التي تتملّكه. وعلى ذلك فإنه يتعذر علينا قبول الرأي الذي يذهب إلى أنه يمكن أن نعبّر عن معنى واحد بأسلوبين تعبيريين متقاربين؛ لأن الأسلوب حالة ولادة فنية مرتبطة بوضع خاص له حدوده التي تفصله عن حالات الولادة الأخرى؛ الأمر الذي جعل جورج بوفون Buffon يقول: «الأسلوب هو الرجل»؛ رابطاً -بذلك- القيم الجمالية للأسلوب بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص، لا بقوالب التزيين الجامدة التي يستعيرها المقلدون عادة من المُبْدعين دون إدراك حقيقي لقيمها أو استغلال جَيِّد لها»(١).

(١) الدكتور أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية ٦١.

ويقف التحليل الأسلوبي، بكل آلياته، عاجزًا عن الكشف عن الإيحاءات التي تختزنها المفردات أو تحديد محمولات المضامين التي تنتجها العلاقات القائمة بين عناصر الأسلوب في أساليب الشعراء الحداثيين. كما يعجز هذا التحليل عن اكتشاف الدلالات الكامنة (الخلفية Backgrounding)، لأن تلك الدلالات إيحاءات غير ملموسة، تشير، في الوقت ذاته، إلى قيم نفسية أكثر من إشارتها إلى معارف أو مضامين تتسم بالتمركز المنطقي. فالكلمات تُضَمّ إلى بعضها وتتجاور على نحو اعتباطي، فتشكّل عالمًا فوضويًا، منقطع الصلات، لا تربطه رابطة، كل ما فيه يشير إلى أنه جزء لا علاقة له ببقية الأجزاء. وكل ما في تلك الأساليب انحرافات في التراكيب وانحرافات في دلالاتها الناتجة عن تآليفها الغريبة. فالمفردات علامات على مقبرة أو حديقة أو مدينة أو صحراء، لكن أين البنيات الفيزيقية التي يمكن رؤيتها أو لمسها في هذه المعالم؟ إنها مفقودة تمامًا؛ الأمر الذي يجعل وظيفة الأسلوبي مستحيلة؛ لأن مجال البحث -عنده- مُضَبّب لدرجة أن الرّؤى تكون فيه غائمة. ولذلك سيخرج الأسلوبي من دراسته العلمية الموضوعية للظواهر الأسلوبية عند الشاعر الحداثي بنتيجة مفادها أن الشاعر مجنون أو مُهَلْوِس أو ميتافيريقي الرؤية. وهو حُكْم أصدرته الاتجاهات النقدية الأخرى من غير الأسلوبيين، دون تطبيق مناهج علمية صارمة على نتاجهم الشعري.

وتُنبّهنا تركيبات الشعر الحداثي إلى ضرورة وضع الاحوال النفسية والفلسفات التي يصدر عنه الشاعر في حسابنا، ونحن نحلل تلك التركيبات؛ لأن الأسلوبي الذي يعمل على تفكيك الجسد الفيزيقي للنص للوصول إلى التصورات الذهنية المجردة يبدأ من النقطة التي انتهى إليها الشاعر، وهي نَظْمُ التصورات الذهنية في كلمات وجمل وعبارات تكوّن كُلِّيَّةَ النص الشعري.

ويعود اختلاف النتائج التي توصل إليها المحللون الأسلوبيون إلى :

أولاً- إن أدوات التحليل الأسلوبي ليست بدقة وسائل التحليل الكيميائي مثلاً أو العلوم الطبيعية أو الرياضية عمومًا .

ثانيا- إن الزاد الذي يُقَدّم للمحلل الأسلوبي ينبع من داخله ولا يأتيه من الخارج ، ومن هنا فإن تغذية الحاسب الآلي تختلف من محلّل إلى آخر ؛ الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف النتائج حتماً . ثالثًا- إن الخلطة الكيميائية ، التي توضع فيها المفردات كعناصر في المعادلة ، تجعل تلك المفردات تنزاح عن دلالاتها الأولى لتتخذ سمتًا جديدًا مغايرًا ؛ سواء أكان ذلك عن طريق الاستعمال المجازي أم غيره من الاستعمالات المتجددة . ويظل ، دائماً ، من حقّنا أن نزعم أن الانتقال من جسد التركيبات اللغوية إلى التصورات الذهنية تحفّه المخاطر وتعترضه كثير من العقبات .

ولعل الأسلوبيين أدركوا تلك الصعاب ؛ فتقدّموا خطوة في اتجاه تلافي النقص ، ولذلك جاءت الشعرية «لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تُنَظّم ولادة كل عمل ، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع . . الخ ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته . فالشعرية مقاربة للأدب «مجردة و «باطنية» في الآن نفسه»(١) .

وتسعى الأسلوبية -دائماً- لكشف أسرار التراكيب لا من حيث قانون الاختيار والانحراف ، ولكن من زاوية بعض الأسباب التي لا تخضع -أحيانًا- للتعليل ، وإنْ كانت في أحايين أخرى يمكن أن نجد لها تعليلاً مقنعًا ، فحين نقول : «بحق جاه الحسن والحسين» . وهذا ما يقتضيه التركيب الهَرَمي ، لأن الحسين قبل الحسن فإننا نجد أن قصر المفردة يتدخّل ليُمْلي على المتكلم تقديمها لخاصيّة تتصل بالحركة النغمية للكلام . وقد وضع رومان ياكبسون

(١) الشعرية ٢٣ .

تعليلاً مقبولاً لذلك حينما تساءل: «لماذا نقول دائماً جان ومارْغويت، ولا نقول أبدًا مارغويت وجان؟ أنفضل جان على أختها التوأم؟، ثم يجيب: «أبدًا، لكن، لهذا التركيب وقع أعذب. ففي تعاقب كلمتين معطوفتين، وفي الوقت الذي لا يتدخل أي مشكل هرمي، يرى المتكلم، في الصدارة المُسْنَدة إلى الاسم الأكثر قصَرًا، التشكيل الأفضل الممكن للرسالة دون أن يفسر ذلك»(١).

ويضرب ياكبسون مثالاً آخر، يكشف فيه عن دور الجناس وأهميته في نغم الكلام وانعكاس ذلك في البنية الدلالية، وهو حديث لفتاة اختارت أن تتكلم «عن «راهب رهيب»، لماذا رهيب؟»، «لأنني أكرهه»، لكن لماذا لا تقولين: مفزع وفظيع ومقرف؟» لا أدري لماذا؟ إلاّ أن رهيب تناسبه أفضل من غيرها». ويعقّب على ذلك فيقول: إنها تطبّق، دون أن تُشكّك في ذلك، الوسيلة الشعرية للتجنيس»(٢).

ويفتش الأسلوبي في النص الشعري عن حركة الزمن من خلال بحثه عن مجموعات الأفعال الماضية والمضارعة واتجاهاتها ودلالاتها، ودور ذلك في إثراء المضمون الذي يجهد النص في إبرازه وجعله في بؤرة اهتمامات القارىء. ويتساءل عما إذا كان النص قد فرض عليه فكرًا معينًا عن طريق المفردات وتشكيلاتها: كالتضاد والتماثل والمشابهة والترادف وغيرها. ويسترعي انتباهَه طولُ الكلمات أو قصرُها أو تساويها.

وتُعنى الأسلوبية بأبنية المفردات من حيث صيغها الصرفية، ومعانيها المعجمية؛ فاستعان بعض الأسلوبيين العرب بما قدّمته كتب التراث من دراسات عن أبنية الكلمات كالمشتقات ودلالاتها، وأسهمت كتب

(١) قضايا الشعرية ٣٢.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

«الفروق» ، كذلك، بإمداد الأسلوبي بالفروق الدقيقة بين معاني الكلمات المعجمية، كما كان للمعاجم العربية دور في هذا المجال(١).

ويعمل الأسلوبي على إدراك الفارق بين اللغة من حيث كونها نظامًا ثابتًا له قوانينه، وبين الإبداع في امتلاكه القدرة على التحرر من ربقة ذلك النظام، بل إن مقدار التحرر -إذا كان مستساغًا ومقبولاً- يلفت انتباه الأسلوبي إلى الفارق بين ما أسماه تشومسكي، «المقدرة» Competence و «الأداء» Performance، وإلى ما أسماه قبله دي سوسير «اللغة» و «القول». «فاللغة ليست نظامًا هندسيًا محكماً، ولو كانت كذلك لتوقفت عن الحياة، وخلت من الإبداع، وما من لغة إلاّ وفيها فجوات ومخالفات (أي اختيارات باصطلاح علم الأسلوب)»(٢).

وتعمد الدراسات الأسلوبية إلى الكشف عن مجالات التأثير والتأثر بين الشعراء، من حيث استعمالهم لأساليب معينة كأساليب النداء والنفي والاستفهام والتأكيد والتكرار وغير ذلك. وتُبَيِّن تلك الدراسات بصمات السابقين في مُبْدَعات اللاحقين فيما تسميه التفكيكية بـ «تداخل النصوص» أو «التناص» Intertixuality، في إطار التأثر أو الاستلهام أو الاستيحاء أو استعارة الهياكل أو التقليد الأعمى أو السرقة، فقد يستعمل شاعران أسلوبًا واحدًا، ويتوقف استعمال كل منهما على قدراته في استثمار تلك الإمكانات الكامنة في طاقات الأسلوب الخفيّة.

---

(١) انظر: الدكتور أحمد مختار، علم الدلالة ٣ وما بعدها، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م. وانظر: الدكتور فاضل السامرائي، معاني الأبنية في العربية، بغداد سنة ١٩٨١م.

(٢) د. شكري عياد، اللغة والإبداع ١٠٨، القاهرة، سنة ١٩٨٨م.

وقد يكون استعمال مدرسة شعرية كاملة لنمط أسلوبي معين موطنًا لدراسة الأسلوبية ، ومن هنا ، يضع الأسلوبيون على طاولة التشريح نماذج شعرية لأبرز أولئك الشعراء الذين يُمَثّلون اتجاهات فرعية ، للوصول إلى السمات الفاقعة عند كُلّ منها ، ليتكوّن من تقاطعاتها خصائص التعبير الأسلوبي لتلك المدرسة الفنية، وهذا إجراء نقدي صعب التحقيق .

ونود أن نُنبّه إلى أن التصوير الشعري ومكوّناته كانت من أعظم قضايا البلاغة والنقد الأدبي عند العرب القدماء، لأنه بُني على المجاز، والمجاز انحراف عن الكلام العادي المألوف وعدول عن الحقيقة . وكان أبو تمام في استعاراته (المكنية) -التي تحتاج إلى قدر كبير من الخيال- موطن معارضة أولئك القدماء لخروجها عن أساليب العرب، فيما ذهب إليه الآمدي (ت ٣٧٠هـ) في كتابه «الموازنة»(١)، ومَنْ تابعه في موقفه من القدماء . وأوْلَتْ الأسلوبية جانبًا من اهتماماتها للصور الشعرية، وما تقوم به من وظائف جمالية تؤديها عن طريق ذلك العدول . كما تتبّعت تأثيراتها وعمليات تقبلها عند القارئين لقياس تأثيرها فى نفسيّاتهم .

وشغلت الحركة النغمية (الإيقاع) في القصيدة حيّزًا كبيرًا في دراسات الأسلوبيين، من أمثال ياكبسون . وهو أمر نبّه إليه دي سوسير منذ مطلع هذا القرن العشرين، وأفرد له مساحة في «محاضرات في الألسنية العامة» ، وإنْ كانت الدراسات الصوتية الفونولوجية عند البنيويين قد خرجت عن مسار دراسة سوسير في هذا المجال أو طوّرتها وغيّرت وجهتها، فاتخذت طابعًا وظيفيًا بدلاً من الطابع الفيزيقي التي كانت قد اتسمت به عنده .

(١) انظر : الموازنة ٢٢٧، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت د. ت .

ولو تأملنا تكوين الجملة النغمية في الشعر لأدركنا أنها من أعقد التركيبات الفنية، فكل صوت له قيمته في تحقيق النغم من جانب، وله دوره في توليد الدلالة أو الإيحاء بها من جانب آخر. فمن حيث الوزن والقافية في العربية، قد يتحقق الوزن من خلال ترتيب المفردات المنتقاة، في عملية معقدة، ليتألف من نظمها على شاكلة خاصة نغمٌ معين، بحيث إذا انفرط هذا العقد النّظْمي تبدّد معه النغم الناتج عنه. ومن هنا، فينبغي لنا ألا نقيم وزنًا كبيرًا للبناء الافتراضي للوزن، فقد يكون خاليًا تمامًا من الزحافات والعلل ولا يتحقق معه نغم، في الوقت الذي يتضوّع فيه النغم من مقطع شعري فيه زحافات وعلل كثيرة. ولكن حركات التناسب والتماثل والتغاير والمفارقة والتوازي والتضاد والمحسنات البديعية (اللفظية) قد تلعب دورًا يُغَطّي تلك الشروخ أو الفجوات (إذا جاز لنا أن نقول ذلك) القائمة بين بنيات المفردات في داخل الجملة أو العبارة أو القصيدة كاملة. وفي هذه الطرائق الإبداعية وفي داخل نسيجها تتحقق حركتها النغمية؛ الأمر الذي جعل الأسلوبية ومعها النقد الأدبي ينظران إلى النص الشعري باعتباره وحدة فنية يتوحّد فيها الموضوع والتعبير اللفظي ويذوبان في كُلٍّ مُوَحّد.

وذلك ما دفعنا إلى الوقوف على خطٍّ مقابل تمامًا لأولئك البلاغيين القدماء الذين عدّوا المحسنات البديعية، واللفظية منها على وجه خاص، زينة أو زخرفًا يضاف إلى بنية الأدب بعد تمام إبداعه، لأن الأسلوب، وهو جُمَاعُ كل تلك الأدوات مجبولة ببعضها، كما سبق أن أشرنا، هو «خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كُلّ منا دون سواه»، كما يذهب إلى ذلك مارسيل بروست Marcel Proust (١).

---

(١) د. صلاح فضل، علم الأسلوب ٧٤.

وتضطلع الأسلوبية بعبء الكشف عن تلك الرؤية ومن خلال النسيج اللغوي الذي يكشف عن النشاط الفاعل في البناء التركيبي للجملة أو الجمل الشعرية، ويقف على المادة التي يتشكّل منها. وسينتهي بنا الأمر، كما هو الحال عند س. موريه S. Moureh، إلى أن الأسلوب وجود مكتمل له قوانينه؛ فتنتفي فيه ماهيته القديمة كأداة نقل وآلية تصوير. وهو -بذلك- «موقف من الوجود، وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئًا نلبسه ونخلعه كالرّداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا تلقّيه وامتصاصه»(١).

ولا تتبدى تلك الرؤية العميقة إلا بانحلالها في البناء الكلي للنص الشعري، ولا تتجلّ إلا في النموذج الذي اختاره الأديب لبناء رؤيته، وهو ما يعمل الباحث الأسلوبي البنيوي للتوصل إليه جاهدًا. وقد يختلف مع غيره من الباحثين في تحديد ذلك النموذج. وعلى سبيل المثال حين درس الدكتور عبدالله الغذامي النتاج الأدبي للشاعر الحجازي حمزة شحاته توصل إلى نموذج (الخطيئة والتكفير) بعناصره الستة: (آدم - حواء - الفردوس - الأرض - التفاحة - إبليس)(٢). ولكن إدراك النموذج -الذي به يحُلّل العمل الأدبي أو النتاج الأدبي الكامل لأديب من الأدباء- موضع اختلاف بين النقاد الأسلوبيين. وعند قراءتي كثيرًا من قصائد حمزة شحاته (مستثنيًا نثره) قفز إلى ذهني نموذج آخر، وهو: (الحرية - العبودية)، وكلما قرأت ذلك النتاج ثانية وثالثة ورابعة ازدادت قناعتي بهذا النموذج الذي فرض نفسه على ذهني كقارىء؛ بالدرجة ذاتها التي أحسست فيها باقتناع الغذامي بنموذجه المُقْتَرَح.

(١) السابق ٧٥.

(٢) انظر: الخطيئة والتكفير ١٤٨ وما بعدها.

ومن الأمور التي عُني بها الناقد الأسلوبي، عنوان القصيدة، كما فعل كُلٌّ من الدكتور شكري عياد والدكتور عبد الله الغذامي، في كتابيهما: (مدخل إلى علم الأسلوب) و (الخطيئة والتكفير). كما أن فضاء القصيدة من أعظم القضايا التي استنفدت جهود الباحثين الأسلوبيين، وفي هذا المجال تتحدد مدارات القصيدة وتبرز أعظم فاعلياتها، وهو ما سيتضح في الجانب التطبيقي من هذا الكتاب.

وإذا فَصَلْنا بين الشاعر والظروف النفسية والاجتماعية من حيث تأثيرها في أسلوبه من ناحية فإنه يتعيّن علينا أن نربط بين الأسلوب، من حيث كونه رؤية، والشاعر مُبْدعًا ومحرّكًا لكلّ طاقات الأسلوب الجمالية الكامنة فيه من ناحية أخرى، وعلى ذلك فإنه ينبغي لنا أن نُفَرّق بين نمطين أسلوبيين، أولهما: يربط بين التراكيب اللغوية والبنيات النفسية والاجتماعية أو (البيئية) التي تعبر عنها على شاكله خاصة. وهو أقرب ما يكون إلى تعريف ابن خلدون الذي يرجع الأسلوب إلى «صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصًّا»(١). ويدخل في خيمة هذا التعريف أساليب الغزل والمدح والفخر، كما يدخل فيها أساليب المدارس الشعرية ذات القوالب التعبيرية الجاهزة.

أما النوع الثاني فهو الأساليب المتميزة التي يمكننا أن نطلق عليها أسلوب الرؤية الكونية، أو الرؤية الإنسانية المطلقة. وسبق لنا أن عرضنا لها في أكثر من موضع من البحث. وهو ما يتعذر إدراكه أو الإحاطة به إلا على قاعدة فلسفية أو فكرية؛ مستعينين في ذلك بدرس السيميولوجيا وما يقدمه

(١) مقدمة ابن خلدون ٥٧١.

من إضاءات، وبعلم النفس التحليلي وما توصل إليه من نتائج شبه يقينية، وبعلم الجمال وما قدّمه من بسط لفلسفة الفنون الإنسانية. وكل هذه الروافد المعرفية والجمالية تتفاعل على نحوٍ عميق في بوتقة الدراسات الألسنية الحديثة؛ الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى الأسلوبية من زاوية فلسفية، نعيد تقويم الظواهر الأدبية من جديد في ضوء تلك الروافد؛ فننظر إليها باعتبارها قوة رابطة بين كل سمات الإبداع المميزة وأسطورية الشاعر الخاصة.

وعلى ذلك كله فإني أرى أن الأسلوبية آلية للتحليل تخضع لإيديولوجية المحلل الأسلوبي، لأن خصوصية التراكيب الشعرية تكتسب أبعادها من النسيج اللغوي من ناحية، ومن الناقد الأسلوبي من حيث قدرته وحركيته من ناحية أخرى. وهو ما تحقق عند البنيويين التكوينيين الذين جمعوا بين مناهج علم الاجتماع الأدبي ومناهج الألسنية الحديثة في دراسة النصوص الشعرية.

وثمة سؤال أكثر إلحاحًا على الأسلوبية المتطورة (الشعرية)، في الإجابة عنه تكمن غايةُ الوظيفة التي يسعى الدارس الأسلوبي إلى تحقيقها، وهو: لماذا كان النص المدروس شعريًا؟، ما الأسباب الإبداعية الفارقة بين النص الشعري وغيره من النصوص غير الشاعرية؟، بمَ تميزت كل من شاعرية نزار قباني وبدر شاكر السياب، ومن قبلهما أبو القاسم الشابي؟. لماذا بقي شعر أبي تمام فاعلاً ومؤثرًا وغابت أشعار أبي العتاهية أو غيره من الشعراء المغمورين؟ ولماذا بقينا نردّد القصيدة الغزلية للمُنَخّل اليَشْكُري، الشاعر الجاهلي؟.

إن الإشارات المبعثرة التي تتصل بنمطٍ معين من أنماط المجاز، أو بحرٍ من البحور الشعرية، أوخاصية نغمية تتمتع بها قافية من القوافي في قصيدة معينة، ليست من الدراسات الأسلوبية إلاّ إذا ضُفّرت على هيئة جدائل تعمل تبعًا

لقوانين موحّدة لإبراز خصائص الطاقة الإبداعية للشاعر، والكشف عن رؤيته الجمالية للكون والمعاني الإنسانية المطلقة .

وقد تتسع الدراسات الأسلوبية لتكشف عن المُحَرّكات الأساسية الكامنة في خلفية العمليات الإبداعية ، مثل: حضور التفاعل بين المتلقي والنص، أو تفضيل نص على آخر ، أو التعليل الذي يحشد فيه الأسلوبي كل طاقاته وخبراته الجمالية(١) .

وأختم حديثي عن ماهية الأسلوبية ومجالات بحثها بالتنبيه إلى قضية أسلوبية تقف - من وجهة نظري - في مقدمة ما ينبغي للأسلوبي أن يُعنى به، وهو دور القيم الصوتية في تصوير الانفعالات الإنسانية للشاعر على نحوٍ إيحائي، لا تتمكن من اكتشافه مباضع الأسلوبي الذي يستخدم المنهج الوصفي التحليلي، لأن الإيحاء الصوتي ليس شيئًا ماديًا بقدر ما هو معنوي يتقاسمه المُبْدِع والمُحَلّل. وعلى الرغم مما قدّمه التراث العربي في مجالات النحو واللغة والبلاغة، وما قدّمته الدراسات اللغوية الحديثة فقد ظلّت نتائج تلك الاكتشافات احتمالية غير يقينية .

ويَشْقى الأسلوبي على طريق الوصول إلى أسطورية الشاعر، مركز إبداعاته، من خلال تحسّسه لمسالك الشاعر اللفظية. وليس صحيحًا ما يقال بأن الفنان المنشىء هو الذي يُبدع والناقد يعيش على فُتاته. وتعود استعانة النقاد بالفلسفة وعلم النفس ، إلى أن تخصيب معارف الناقد بشكليات وخطوات العمل النقدي ، وبماهيات التركيبات النحوية واللغوية لا يُقَدّم لنا - بمفرده - بحثًا نقديًا متميزًا .

(١) انظر : توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ٣ وما بعدها، دار سداس للنشر، تونس ، سنة ١٩٨٥م.

وتتكوّن أسطورية الشاعر من جُماع ثقافته وعُقَده ونزعاته المكبوتة وخبراته المتفاعلة مع الواقع المحيط به ، سواء أكان واقعًا اجتماعيًا أم واقعًا كونيًا كبيرًا . و «قدرة الفنان على نقل أسطورته إلينا تعتمد على خلق نوعٍ من التوازن بين مبدأ الذات ومبدأ الواقع ، ومن هنا يكتسب العمل وجوده المستقل أو شبه الموضوعي ، وتتحقق اللّذة الخاصة التي تميّز « اللحظة الجمالية»(١) .

إن العيش داخل اللحظة الجمالية هو بداية الطريق المتوغل في قلب التجربة الشعرية ، وهو الطريق الذي يوصلنا إلى مركز الطاقة الإبداعية وإلى المُوَجِّه (الرّادار) لتلك الطاقة ، والراسم تخطيطاتها والمحقق تجلّياتها . ومن أجل أن يصل الأسلوبي إلى مركز الدائرة ينبغي له أن يتزوّد بإمكانات جديدة ؛ في مقدمتها وقوفه في قلب غابة اللغة التي يصنع الشاعر من نثرياتها كلّ مبتكراته في عالم الإبداع .

إن اللحظة الجمالية برق خاطف ، وفيها يقول الدكتور شكري عياد : «هذه لحظة أشبه بالحلم ، بمعنى أنها تُلْمَح ولا تُمسَك ، تَعْبرُ مثل الطيف ، فالاحتواء المتبادل بيننا وبين العالم غير ممكن على الحقيقة . ولهذا نُحسّه في ومضة كلمع البرق : تمتلىء نفوسنا بروعته دون أن تحققه ، ونكذب أنفسنا بعد أن يمر . . إن اللحظة الجمالية لا تتحقق للفنان إلا بجهد يشبه جهد الصوفي في التدرّج نحو المعرفة الكاملة»(٢) .

ولعل المنهج الحدسي بكل خطواته ، الذي ابتدعه ليوسبيتزر ، هو أقرب الطرائق الأسلوبية ، في التحليل النصّي ، إلى طبيعة تلك اللحظة الجمالية وإمكانية اقتناصها ووضعها في شباك المحلل . ويصور برنارد برنسون

---

(١) دائرة الإبداع ١٠٦ .

(٢) السابق ١١١-١١٢ .

Bernard Berenson(الاسطاطيقا والتاريخ ٩٣) حاله التوحد مع الفن المرئي بقوله: «اللحظة الجمالية في الفنون البصرية هي تلك اللحظة العابرة، الوجيزة بحيث تكاد تكون لا زمنية . حين يتوحد المشاهد مع العمل الفني الذي ينظر إليه، أو مع شيء واقعي من أيّ نوع كان، ينظر إليه المشاهد بعين الفن كشكل ولون . إنه يكفي أن يكون ذاته العادية ، ولا تعود الصورة أو البناء أو التمثال أو المنظر أو الواقعية الجمالية شيئًا خارج ذاته، بل يصبح الاثنان كيانًا واحدًا ، وينمحي الزمان والمكان ويتملك المشاهد وعي واحد . وعندما يرتد إلى وعيه العادي يكون كمن كشفت له أسرار مضيئة ملهمة خلاقة . إن اللحظة الجمالية هي باختصار لحظة رؤيا صوفية»(١) .

وفي تصوري أن دائرة الأسلوبية، مهما اتسعت، لا يمكنها أن تصل إلى هذا الحد، ويعود السبب في نظري، ومن خلال قراءاتي لممارساتهم ومقارباتهم للنصوص الأدبية، إلى أن عقلياتهم ومناهجهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضي، حتى إنهم يميلون في كثير من تلك المقاربات إلى تحويل آرائهم إلى معادلات جبرية أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي. ومَنْ يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجًا صوفيًا تصل شفافيته حدّ التوحّد مع العمل المنقود، كأنما يطلب إليهم تغيير وجوههم بل استبدال عقولهم .

ولعل هذا التصور للّحظة الجمالية وطريقة التعامل معها يفرض علينا سؤالاً هامًا : هل العيش في اللحظة الجمالية المفترضة يُعَد وجهًا من وجوه التذوق النصيّ؟ . وثمة سؤال آخر يلح علينا كذلك : إلى أيّ حدّ يمكننا أن نعتد بعلمية هذا الطريق الصوفي للتعرف إلى النص الأدبي والشعري على وجه خاص؟

---

(١) السابق ٧٧ . وانظر : Aesthetics and History, New York, Double day - 1954, 1st. ed. 1948,

والحقيقة أن اللحظة الجمالية التي تتم فيها اللُّقْيا بين الناقد والنص الشعري هي حالة خاصّة لا دخل لها بالتذوق الفني، بل إنها لا تتحقق إلاّ في حالات فريدة ونصوص نادرة تتوافر فيها سمات معينة ، وفي ظل بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية .

أما السؤال الآخر فإنه يحملنا على التساؤل مع بعض النقاد الأسلوبيين العرب: ما مدى حريتنا في تفسير نصٍّ أدبي ما ، وفي تحميله دلالات فنية وجمالية؟ . هذا سؤال يتفرع منه سؤال آخر يتوجّه نحو الحدود التي ينتهي عندها بُعدُ الكاتب، ويبدأ فيها بُعدُ القارىء (الناقد)، وهل يجوز لنا فنيّاً وأخلاقيّاً أن نستنبط من نصٍّ غير ظاهر معناه؟ .

ويحلّ الدكتور عبد الله الغذامي هذه الإشكالية التي طرحها حين يذهب إلى أن أهمية النص ليست فيما يقوله وإنما فيما يوحي به . «وقوة الإيحاء تأخذ في التفاعل منذ لحظة التصادم الأولى مع النص وقت القراءة، إذ ينفتح النص بين أيدينا مُطْلقًا سحرَه من داخل أعماقه إلى أعماقنا، ليفتح لنا عالمًا نظلّ نبدع فيه بإطلاق خيالنا في فضاء يحوّلنا الشاعر فيه إلى شعراء مبدعين»(١) .

وهذه الحالة التي تحول فيها النقاد إلى شعراء مُبْدعين قد تقترب بنا - أحيانًا - من اللحظة الجمالية التي تحدث عنها برنسون . ولكن الدكتور الغذامي يسعى إلى تأكيد ما أقرته السيميولوجية من تحويل القارىء من مستهلك للفن إلى منتج مشارك في صناعة الدلالة النصيّة؛ الأمر الذي يجعله يقيد القارىء، فيقف به عند حدود ما يمكن تقبله حين قال : «إننا نقترح تحليلاً نقديًا (علميا) لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا، شرحًا علميًا يبرهن على صحة

(١) الخطيئة والتكفير ١١٩- ١٢٠ .

الحكم الجمالي ويؤكده، ويحمينا من الانزلاق في الخطأ التذوقي، وذلك بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية المبدئية»(١). ويكون - بهذا - قد وضع طرفي الحبل في يديه؛ فجمع بين حرية القارىء في الإبداع ومسئولية الناقد في التعليل المقنع لأحكامه التقويمية.

وهكذا نكون قد حاولنا - في هذا الفصل - أن نضع تصوّرًا لما هية الدراسات الأسلوبية ومجالاتها، ومدى حرية الباحثين الأسلوبيين في أحكامهم النقدية، التي تراوحت بين حرية مطلقة ومسئولية جادة في وصف مبررات تلك الأحكام على نحوٍ علمي يمكن تقبله.

(١) السابق ١١٧.

الفصل الثالث

النص الشعري

بنيته وقوانينه الداخلية

توطئة

إذا كان الشكـلانيون الروس قد ذهبـوا إلى أن العمل الأدبي ينغلق على ذاته، وأن له قوانينه الداخليـة التي تنقطع به عما سبقه أو عاصره من أعمال أدبية، فإن السيميـولـوجيين، ومعهم التفكيكيون، يـرون أن النص مفتـوح على غيره من النصوص، أي أنه يتداخل فيها. «وكل نص أدبي هـو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي. فالقصيدة الغـزلية انبثاق تولّد عن كل ما سلف من شعـر غـزلي. وليس ذلك السـالف سوى (سيـاق) أدبي لهذه القصيـدة التي تمخّضت عنه، وصار مصدرًا لوجودها النصوصي»(١). ولعل رولان بارت - الذي تأثر به معظم الذين عُنوا بالأسلوبية من الباحثين العرب - هو الذي شرّع لذلك التفكير في قوله: «إن الكتابـة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، ولكنها نتاج لتفاعل ممتـد لعدد لا يحُصى من النصوص المخزونـة في باطن المبدع»(٢). وقد أراد -بذلك- أن يؤكد أهمية السياق Context الذي يدور في فلكه النص.

ويقف مع رولان بارت في هـذا التفكير جوليا كريستيفا وميخـائيل ريفاتير، كما يـرى ليتش Leitch أن شجـرة نسب النص حتماً لشبكـة غير تـامـة من المقتطفات المستعـارة شعوريـًا أو لا شعوريـًا. والموروث يبرز في حالـة تهيّج. وكل نصٍ حتماً: نص متداخل Intertext (٣).

وتتشـابك فكرة «تـداخل النصوص» مع وظيفـة «السياق»، لإنتـاج النص

---

(١) الخطيئة والتكفير ٩.

(٢) السابق ١٣.

(٣) السابق ٣٢١. وانظر: Leitch: Deconstructive Criticism, 59.

الأدبي؛ وخاصة الشعري ، وذلك ما أقرّه ديريدا Derrida حين ذهب إلى أن «كل نصّ أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات ، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر . . . ولذا فإن السياق دائب التحرّك، وينتج عن هذا أن أيّ نصٍّ هو خلاصة لما لا يُحصى من النصوص قبله»(١).

وقد أدت فكرة «تداخل النصوص» إلى إيجاد فاصل فارق بين مصطلحي: النص الأدبي ، والعمل الأدبي . فتبنى السيميولوجيون والتفكيكيون مصطلح «النص الأدبي» لأنه يعطيهم حرية أكبر ، ويتيح لهم مجالاً للتحرك في تحليلهم للنصوص الأدبية والشعرية على نحو خاص . والحقيقة أن هذا تفكير صائب ، فمن غير المعقول أن يكون النص الشعري ، مثلاً، منعزلاً في جزيرة مهجورة عن النصوص الأخرى ؛ لأن الشاعر ابن بيئته الثقافية والأدبية، ومهما كان مستقلاً فستبقى جذوره ممتدة داخل الأرض ذاتها التي نبت منها مجايلوه أو سابقوه من أبناء جلدته ؛ الأمر الذي دفعني إلى استسقاط مصطلح «العمل الأدبي» وارتضاء التعامل مع مصطلح « النص الأدبي» .

وليس لهذا النص بنيات ثابتة أو جاهزة أو نظام مرسوم سلفًا، كما كان الحال في نظام القصيدة العربية القديمة عند بعض الشعراء، أو نظام الرسائل الإخوانية أو الديوانية على نحو خاص. إن ابتداع النظام يحتاج إلى عبقرية إبداعية تتحرك بحرية كاملة في تشكيل العناصر الجزئية وترتيبها داخل النص، بحيث يكتسب النص سماته الفارقة بتميّزه عن غيره من النصوص الشعرية .

وتقوم الرؤية الجمالية، التي يصدر عنها الشاعر، بصياغة العناصر الواقعية التي تدخل في المركب الكيميائي للنص الشعري على نحو جديد، تتغيّر فيه سحنةُ الواقع وتتخذ طابعًا فنيًا يلعب فيه الخيال دورًا كبيرًا فيبدع كونًا

(١) السابق ٥٥ . وانظر : Leitch: Op. CIT 160-161.

خاصًا، له استقلاليته. يقول تودوروف Todorov: «ففي الأدب لا نكون أبدًا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تُقَدّم لنا على نحوٍ معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تُقَدّمه لنا»(١). وعلى ذلك فإنه ليس ثمة نصان شعريان، مهما تقاربا، يمكن أن يتحدا في دلالتيهما، لأن الرؤية الخاصة عند الشاعر تَفْرقُ بينهما.

كما أن المضامين الفكرية والقيم النفسية التي تنتجها الرؤى الجمالية مُقَيّدة بإمكانات الأداء الفني. فالشاعر الذي لا يمتلك تقانات أسلوبية عالية، وطاقات إبداعية خصبة يَقْصرُ باعُه عن بناء نص شعري، يظفر بنفسيات المُتَقَبّلين، وينغرس في قلوبهم، ويحظى بالخلود عن طريق تجدّد عطائه بتجدد قارئيه. وقد تنبّه عبد القاهر الجرجاني إلى شيء من هذا القبيل، مؤكدًا أن التشكيل الفني للمضامين هو موطن التميّز قائلاً: «فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه . . »(٢).

إن عبقرية الإبداع تتسلّط على النسيج اللغوي للنص الشعري، حتى إن الدلالات تختفي قسماتهُا وتتحوّل بفعل تلك العبقرية إلى إيحاءات مكثّفة تتسع وتتحلّق لتلفّ القارىء بهالاتها. وإذا قرأنا قصيدة «يا موسيقا

---

(١) الشعرية ٥١.

(٢) دلائل الإعجاز ٣١٢، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م.

الشحارير» للشاعـــر إسماعيـل عامـود مـن سـوريا ، فمـاذا يمكننـا أن نقول فـي مضامينـه أكثـر من أنه يعشق دمشق عشقًا صوفيًا صافيـًا ، غير أنـنا ، فـي تحليلنا التشريحي للنسيج اللغوي ، يمكننا أن نُبرز عمـق الدور الذي يضطلـع به ذلك الأداء الرائع . استمع إليه يقول :

من أجل عينيك ، يجري الغيمُ والمطرُ
ياكرمةً في جبال الرّيح تنتشرُ
ما رُحْتُ أُمسكُ قلبي عن مفاتنها
إلاّ احتوانيَ في درب الشذى ،
قمرُ
قد جئتُ أشربُ وجهًا منعماً ، فتنًا ،
في غوطتيك ،
فغنّى السّفحُ . . والنّهْرُ ،
- يا غادة الشّام ، يا همًا أكابدُه
- هلْ لي بعينيك ، كوخٌ فيه أنتظرُ . . ؟!
شعرٌ - لعمرك - ما دَوّنتُ أحرفَهُ
إلاّ لينحَرَ - في تشرينك - الزّهرُ
أفدي بغوطتك الرهواء ، ملحمةً
للخصب يكتبها في ربعك - الشّجرُ
شاد مع النجم ، يحدو عَبرَ دالية
في قلبه الخفقُ ، نهرُ العشْق . . ينهمرُ
ريحٌ على الدّرْب قد وافتْ تصافحني
والرّائعُ السّمْح ، فيها البرعُم النّضرُ . .
مُرّي على سُحُبي يا شامُ ضافيةً . .

يحيا اليباسُ ،

ويشدو وحده . . المطرُ . .

أنّى تسلّلتُ ، هذا الشعرُ يحضرني

في جانحيه طيورٌ : . شاقها السّفرُ . .(١)

فأي فضل يمكن نسبتُه للمعاني؟ بل أين تلك المعاني؟ إنها إيحاءات بأفكار شفافة مجردة. لكن ذلك التناغم بين الوحدات المُوَلّدة للموسيقى ، بكل ما يرفدها ، والتصوير ، وكل ما يحُقّقه ، بالإضافة إلى مختلف التقانات الخفية والظاهرة ، هي التي تستحق أن يُسنَد إليها الفضل ؛ لأنها تجعل النصّ وجوداً عائماً ، كما يذهب إلى ذلك السيميولوجيون ، فتختلف قراءته باختلاف الزوايا التي ينظر منها القارئون .

وهذه العناصر ، التي تتشكّل من مجموعها القصيدة ، هي موطن عنايتنا في هذا الفصل من كتابنا . وتتألف بنية النص الشعري من حشد من القيم التعبيرية ، حصرها شنايدر Wilhelm Schneider ، في محاولته الشاملة لعرض المقومات المكونة للأسلوب ، في أربع مجموعات : قيم تحددها علاقات الكلمات بالموضوع ، أو علاقات الكلمات ببعضها ، أو علاقات الكلمات باللغة ، أو علاقات الكلمات بالأديب(٢) . ولعل اختيار آليات الإبداع وتوظيفها على نحو محكم هو الذي يجعلها قادرة على تحقيق مقومات الأسلوب تحقيقًا جماليًا مؤثراً تُشاكل به ما يدور في مِرْجل الذات المُبْدعة .

كما أن للموضوع تأثيراً في تشكيل البنية على نحو معين ، فهو الذي يستدعي استخدام كلمات ذات طابع خاص ، وخلْق مجاورات

(١) «الكتابة في دفتر دمشق» ٣٧ وما بعدها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سنة ١٩٧٨م .

(٢) انظر : ليوزف شتريلكا ، الأسلوب والأسلوبية ٧٤-٧٥ .

ومحاورات بين الألفاظ، وتشكيل الموسيقى والصور، أو استعمال الرموز أو الأساطير، أو في الاستعانة بالنزعة الدرامية، أو تحديد معمارية القصيدة أو استخدام تقانات خاصة: كالمفارقة التصويرية، أو تراسل الحواس أو مزج المتناقضات، أو الاستعانة بالتكنيكات المسرحية، كالقالب المسرحي بكل مقوماته، أواستعارة القصيدة لكل وسائل السرد القصصي، أو المونولوج الداخلي، أو التكنيكات السينمائية كالمونتاج؛ على أساس الترابط أو التوازي، أو أساليب الذكر والحذف، أو التقديم والتأخير، أو التكرار، أو المحسنات البديعية لفظية ومعنوية، أو التشخيص والتجسيم والتجريد، إلى غير ذلك من عناصر البناء في القصيدة.

ويكون للتجربة الشعورية التي يخوضها المبدع دور -كذلك- في أن يبني نصّه على شاكلة مُتَفَرّدة حتى إنْ استخدم العناصر التي سبق ذكرها، فلا تتكرر أنماطه التعبيرية على الرغم من غزارة نتاجه الشعري؛ لأن ثمة بنيات لا شعورية هي التي تمنح النص بكارته. فاللاّشعور -عند كل شاعر- صندوق مُغْلق فيه خزينُه السرِّي الذي لا يشاركه فيه غيرُه. ولكن هذا الصندوق يحوي، كذلك، كل متناقضات الحياة، والمتناقضات -دائما- في حركة مستمرة لا تتوقف؛ الأمر الذي يجعل تصويرها لا يتخذ أشكالاً جامدة متحجرة، لأن في ذلك رؤية مغلوطة للحياة. وهو ما جعل الألسنيين ينظرون إلى الأسلوب باعتباره طاقة راصدة لتميّز الأحاسيس. ومشاعر الفنان، التي لا تثبت على حال، تنتفي فيها السكونية، وسيؤدي ذلك، بالطبع، إلى تفرّد الأسلوب، ثم يتفرد معه النص الشعري بأكمله. وكلما تحقّق ذلك ازداد تفاعل المتقبل -الذي يمتلك حسًا ووعيًا جماليًا- بالنص، وبدا، بين يديه، أكثر جمالاً، وقام، في حركة دينامية سريعة، بتفضيله على غيره من النصوص التي تشاركه في موضوعه، وتستدعيها موازاته معها في مستواها الإبداعي.

ويضع الشاعر العالم الخارجي، الذي يصوره أو يعبر عنه من خلال التجربة الخاصة والمحددة، على طاولة التشريح ليمنحه تفسيراً يتفق مع رؤيته للحياة. كما يعمل الناقد على تشريح النص ليصل إلى ذلك العالم الداخلي للشاعر فيقف على مخزونات اللاّوعي عنده. فإذا كان الشاعر يفسرّ فإن الناقد يكشف. وتَعْرِضُ اللغة نفسها، بكل طاقاتها وإمكاناتها، على الشاعر ليأخذ منها ما يُلَبّي حاجاته التعبيرية عن وعي أو غير وعي منه. وقد حشدت البلاغة العربية عدداً هائلاً من قواعد التعبير المعيارية. وللشاعر أن يختار منها ما يشاء، أو يجاوزها إلى غيرها من طرائقه المُبتَدعَة وأدواته المُبْتكَرَة. وتُعدّ كلُّ تلك الأدوات عناصر مُكَوّنة للنص الشعري، يستخدمها الشاعر، على نحوٍ أو آخر، للتعبير عن حياته الواعية أو اللاواعية؛ من خلال تحديده لعلاقاته مع الكون المحسوس الذي يحيط به، أو تصويره للمناطق المعتمة أو الآبار المهجورة التي تكدست فيها مختزناته، فيسقطها على رؤاه الجمالية. إنها حركة تعامد بين الوعي واللاّوعي. وعلى ذلك فإن «النص تَشكُّل لغوي ينمّ على غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر، حتى صار التعامل معه علماً إنسانيًا ينهل من كل معارف الإنسان من أجل أن يفهم الإنسانُ ذاتَه من خلال لغته، وكلُّ ذلك كنز مخبوء في الكلمة (النص)»(١).

ويُقام بنيان النص الشعري على أرضية فنية، تعتمد خاصيات الفن الإنساني من حيث: التحوّل أولاً، والإيقاع ثانيًا، وما يساندهما من تقانات تنضوي تحت لوائهما. وهو ما سنعرض له في السمات الأسلوبية، ولكن الذي يعنينا، هنا، هو حصائل تلك الخاصيات. لأنها، في النهاية، تثمر نصًا شعريًا تذوب فيه كلّ العناصر المُكَوّنة لتُشكّل كُلاً فنيًا، يقول عبد القاهر الجرجاني:

---

(١) الخطيئة والتكفير ٦٠.

«واعلم أن مَثَلَ واضع الكلام مَثَلُ مَنْ يأخذ من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض، حتى تصير قطعة واحدة . .»(١).

لكن هذا الكُلّ الفني له قوانينه الداخلية التي يستغني بها عن القوانين الخارجية، لأن مجموع ما يحدث من تحويلات (من أهمها المجاز في التصوير الشعري)، وإيقاعات متواترة أو كاسرة لجُدُر التواتر، هي التي تصنع تلك القوانين الداخلية (الضبط الذاتي)، وهي التي تنتج ذلك الكُلّ؛ على أن تكون العلاقات بين عناصره ووظائفها أهم من العناصر ذاتها (الشمولية).

إن النص بنية شمولية يَتَوزّعها نظامٌ تام يستغرق النص كله، ويتكون من مجموعة من المدارات التي تتجدّل لتصنع ذلك النظام. وتخضع تلك المدارات لقوانين تجعلها تنسج بنية النظام من عناصر، فيها تسري دماؤه، وتكتسب سماته، وتصبح قوانين النظام هي القوانين ذاتها التي تُسَيّر المدارات، وتُحكم ضبطَ دلالاتها. ويعود ذلك كله إلى أن النص رؤية تمتد لتفرش أرضية النظام من أصغر جزئياته إلى أكبر مداراته.

ولكل نص شعري مرتكز ضوئي، «وليس هناك مكان معين ينبغي أن يوضع فيه هذا المرتكز الضوئي من القصيدة، فقد يكون في أولها، وقد يكون في آخرها، وقد يكون في وسطها، وليس هنالك شرط يُلزم بأن يكون بيتًا واحدًا منها أو عدة أبيات، أو يكون جملة واحدة أو عدة جمل، وقد يكون جملة بسيطة أو مركبة قصيرة أو طويلة، وقد يكون مفردًا معينا يردّده الشاعرُ في قصيدته مُنوّعًا في علاقاته النحوية أو موحدًا، ولكنه لابد أن يتنوع سياقُه ما دام قد تردّد في أكثر من موضع واحد . .»(٢).

---

(١) دلائل الإعجاز ٣١٦.

(٢) النحو والدلالة ١٨٢، القاهرة، سنة ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

وقد ينبّهنا ذلك إلى النظرية الحدسية عند ليوسبيتزر، ومن هنا، يختلف تقدير النقاد إلى المرتكز الضوئي أو الشمس المركزية. ففي قصيدة «موسيقى الشحارير» للشاعر إسماعيل عامود، السالفة الذكر، يمكننا أن نقترح «غادة الشام» مرتكز ضوئيًا لأن كل التركيبات الشعرية تدور حول محورها أو تتحلّق حولها، تحاول بسطَ محاسنها في تعبيرات أشبه ما تكون بتعبيرات المتصوفة، فالشاعر يلبس ثوب المريد العاشق الذي يذوب ولَهًا في جمال المعشوق. والمحلل الأسلوبي يجد في نكهة الصور الرمزية والاستعارية ما يرشّح ذلك المرتكز الضوئي. ولعل الطبيعة الجميلة التي تحضن الشام تبدو -كذلك- منطقة جذب وهيام لشاعرنا: الغيم والمطر، والكرمة، والجبال، والريح، والشذى، والقمر، النهر، والزهر، والشجر، والنجم، والدالية، والبرعم، والطيور، كلها نثريات طبيعية مثيرة، قادرة على توجيه القارىء إليها؛ بحيث تشير إلى أنها مرتكز ضوئي للنص الشعري. وقد تعددت أشكال علاقاتها النحوية، فمن فاعل، وهو الأكثر ورودًا، سواء فصل بينه وبين فعله فاصل أو لم يكن ثمة فاصل، إلى منادى (نكرة مقصودة)، إلى مجرور بالإضافة أو بحروف جر (الأغلب هو حرف الجر في)، إلى مبتدأ مؤخر، أو غير ذلك، وكل هذه التراكيب تلقي ظلالها على الدلالة، وتشير إلى ذلك المرتكز الضوئي المقترح عند كل قارىء.

وعلى الجملة فإن وحدات النص مرتبة ترتيبًا خاصًا، وقد يطّرد هذا الترتيب فيتواتر، وقد ينكسر من حين لآخر. ويتحكم في ذلك الترتيب علاقات منطقية أو زمنية، كما يذهب إلى ذلك تودوروف، على أرضية الأسباب والمُسَبّبات، أو الترتيب الزمني. وهذه العلاقات المكانية (ويقصد بها المتوافرة في النص، من حيث كونه مُؤَلّفًا من مفردات) بين العناصر هي التي تُكَوّن الانتظام. وقد

قام رومان ياكبسون بالدراسة الأدق للنظام المكاني في الأدب، فبيّن في تحاليله للشعر أن كل طبقات الملفوظ بدءاً من الفونيم وسماته التمييزية وصولاً إلى المقولات النحوية والمجازات يمكن أن تندرج في انتظام مركب حسب تناظر أو تدرّج أو تناقض أو توازٍ مُشكّلة بمجموعها بنية فضائية حقيقية(١).

إن انتظام عناصر النص الشعري على شاكلة خاصة هو ما يميّزه، ويفارق بينه وبين غيره من النصوص، لأن هذا الانتظام يُفرز سمات أسلوبية تتجاوب أصداؤها وتتفاعل داخله؛ فتكتسب أهميتها من خلال وظائفها ودورها في البناء الفني. ويسند الشاعر للسياق العملَ على تعبئة التركيبات بنكهة جديدة من الإيحاءات، قد تفقدها إذا ما قُدّمت في سياق نصيّ آخر. لأن «الفنان اللغوي لا يتعامل مع مادة أدبية مختلطة، ولكنه يتعامل مع أعراف لغوية متعددة.. يخضعها مرة ويخضع لها مرة، ويضرب بعضها ببعض مرة، لكي يحدث نظاماً جديداً، متميّزاً، خاصاً، هو النظام الذي نحسّه معنى مجرداً كامناً تحت النص الأدبي، وهو نظام لا يشبه نظام أي نص أدبي آخر»(٢).

ولهذا النظام منطق فني يوحّد بين العناصر المكونة للنص، ويَسمُه بالتفرّد والخصوصية والوحدة، وتكون له بصمات واضحة في أنساقه الجزئية والمركبة والكلية. ولقد «شبّه (رولان بارت) النص بفص البصل حيث لا لُبّ ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك (بصلة) تتكوّن من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أغشية، وكل الأغشية لب، والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلي وإنما هو غطاء لغشاء مثله. وهذا هو النص الأدبي، فوجوده ذاتي فيه وليس

(١) انظر: الشعرية ٦٣-٦٤.

(١) اللغة والإبداع ٦٠.

لشيء مخبوء فيه . وهو اللّب بكل حرف من حروفه . ولو جرّدنا النص من قشوره لقضينا عليه تماماً كقضائنا على (البصلة) بسلخ أغشيتها»(١). وهذا يعني تداخل عناصر البنية، وفي الوقت نفسه يشير إلى تعذّر مُعاينة أي عنصر من تلك العناصر خارج إطار تلك البنية . كما أن دراسة الكل تبدأ بتفحّص عناصره. وفي هذا يقول ماكس بلاك M. Black: « . . إننا نعتبر كل العمليات تجمعات للعناصر البسيطة . . أي نحن نفكر في الكل الذي أمامنا على أنه مجموع الأجزاء . . إن المرء يستطيع فهم مثل هذه العمليات على أساس أن خصائص الكل يمكن أن تفهم بدراسة أجزائه»(٢).

مكونات بنية النص الشعري:

وإذا كان النص الشعري بنية كُلّيَّة، فإن هذه البنية تتكوّن من أجزاء : الصوت ، الكلمة ، الجملة . وعن طريق التأليف أو المجاورة بين الكلمات أو الجمل تنتج الصور والإيقاع، وتدخل بقية التقانات الأخرى لإتمام بناء النص.

ويقف في مقدمة تلك المكونات الصوت ، وقد عُني نقاد الشعر بالصوت، من حيث كونه طاقة يمكن استثمارها جماليًا لصنع النغم الشعري وطاقاته الإيحائية الفاعلة والمؤثرة في نفسيات المتقبلين. إن الشعر -على نحو خاص- سلسلة من الأصوات التي تتضام بقصد التأثير، ولذلك فهي توحي بالقيم أكثر مما تدل على معانٍ محددة. ويعمد الشاعر -بوعي أو بغير وعي- إلى انتقاء الأصوات والتأليف بينها بحيث توحي بتجربته الشعورية، وتجعل المتلقي يعيش أبعاد الحالة التي عاشها الشاعر إبان عملية الإبداع فتنقل عدواه إلى الآخرين . «إن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تصدرها

(١) الخطيئة والتكفير ١٥ .

(٢) روبرت شولز، البنيوية في الأدب ١٥ .

اللغة . . فالانطباعات الصوتية محكومة بما لبعض الأصوات من قدرة -مهما تكن درجتها- على إحداث تأثيرات معينة عندما تتوافق القيم الصوتية مع حركة الشعور عند المتكلم أو عند السامع الفاهم»(١). ولكني أحترز من التسليم بهذا التفكير على إطلاقه وأرى مع مَنْ يرى أن التأثيرات الصوتية لا تظهر إلاّ إذا أسعفتها العوامل الدلالية، فإذا لم تسعفها بقيت في الظل وتخلّت عن دورها(٢).

إن الكون الشعري الذي تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكل مكوناته هو الذي ينتقي ما يلائمه من أصوات توحي بالمشاعر التي ترقد تحت ذلك البناء . ويسهم الخيال بدور كبير في عمليات الانتقاء والتأليف. وقد وعى أفذاذ الشعراء القيم الإيحائية للأصوات وعيًا لا شعوريًا، الأمر الذي جعل كثيرًا من النقاد يدركون أن ترجمة الشعر أمر متعذر، لأن الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدانه القيم الصوتية التي يتمتع بها في لغته الأصلية. ففي قصيدة (يانائح الطلح) للشاعر أحمد شوقي -مثلاً- تلعب تلك القيم دورًا كبيراً في الإيحاء بتوقّف الزمن أو بطء سيره ، في مثل قوله(٣) :

يا نائحَ الطّلح أشباهٌ عوادينا ... نَأسى لواديك أم تَشْجى لوادينا

ماذا تقصُّ علينا غيرَ أن يدًا ... قصّت جناحَك جالتْ في حَواشينا

ففي هذين البيتين تسعة عشر صوت مدّ، فهل يُعقل أن يكون هذا الحشد من الأصوات غير موظف توظيفًا جماليًا للإيحاء بتلك الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر. وتبدو تلك الخاصية -كذلك- في قول ابن زيدون(٤) :

---

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ٣٣.

(٢) انظر : السابق ٣٤.

(٣) الشوقيات ١ : ١٠٤، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.

(٤) ديوان ابن زيدون ورسائله ١٤١-١٤٨، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د. ت.

أضْحى التّنائي بديلاً عن تَدانينا ونابَ عن طيب لُقيانا تَجافينا

فقد حشد الشاعر فيه أربعة عشر صوتًا من أصوات المدّ واللّين للإيحاء بالحالة الوجدانية التي انتابته في بعده عن محبوبته وَلاّدة بنت المستكفي بالله آخر خلفاء بني أمية في الأندلس .

وإذا كانت حروف المدّ واللّين قد قامت بوظيفة جمالية فإن قيماً صوتية أخرى تضطلع بوظائف جمالية مُغايرة كالأصوات المهموسة والمجهورة، التي لها انعكاساتها في الدلالة . فهما «صوتان، أحدهما: تلازمه الحركة، والآخر: خلو منها، والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها؛ بذلك يكون له بُعد الإثارة الجهورية، في حين يتّصف الصوتُ المهموسُ بالرهافة والهمس»(١).

ويمكن للخصائص الصوتية التي تتسم بها حروف الإطباق -كذلك- أن تقوم بدور في الإيحاء بدلالات خاصة تبعًا لموقعها في سياقاتها اللغوية . ، في مثل قول الشاعر بشار بن برد :

إذا ما غَضِبْنا غَضْبَةً مُضرِيَّةً هَتَكْنا حجابَ الشّمسِ أو قَطَرَتْ دَمَا

فقد أدّى تردد صوت (الضاد) إلى خلق إحساس لدى المتلقي بجلبة وغضب، ساندتة (الطاء) في آخر البيت . كما أن حركات الإشباع الصوتي تلعب الدور ذاته في مثل قول شوقي :

إلامَ الخُلْف بينكمو إلاما وهذي الضّجّةُ الكُبْرى عَلاما

لأن فيها أيحاء بالتبرّم والضيق الذي يبدو في محاولة إخراج كمية النَّفس مع حروف الإطلاق، كمن يتخلص من حُبْسة أقلقته؛ فكان تفريغه لطاقاته الشعورية راحةً له .

والصوت، في عمومه، يؤدي وظيفتين : إحداهما إيجابية ، والأخر سلبية،

(١) الدكتور مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر ٣٣، منشأة المعارف، الاسكندرية، سنة ١٩٨٧م.

أما الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة الذي تحتوي عليه ، وأما الثانية فحيث يحتفظ بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى(١) .

إن تكرار الصوت في الكلمة أو الكلمات ، أو تكرار الكلمات أو الجمل أو أشباهها بما فيها من أصوات ، يُعَدّ تقانة من التقانات التي اعتمدها الشعراء العرب منذ القديم ؛ حتى إن هذا التكرار أصبح على يد الشاعر المعاصر تقانة صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفةُ أن القصيدة «توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات ليس إلاّ ، وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ، وذلك التّكَشُّف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة بناء الأصوات»(٢) .

وقد بلغت قناعتي بدور الأصوات في بناء الشعر حدًّا اعتقدت معه بأن الشعر لعبة أصوات ، لأنه يوحي ولا يعبر ؛ فالكلمة فيه تَتَحَوّل -كما يذهب السيميولوجيون- «إلى (إشارة) لا لتدل على معنى ، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صورًا لا يمكن حصرها . .»(٣) .

ولكن هذه القيم الصوتية لا يمكنها أن تؤدي دورها ما لم توضع في موقع سياقي داخل البنية اللغوية ، يساندها ويعمل على استثمار خصائصها الصوتية ؛ فيزداد إيحاؤها وتعظم دلالتها ، وفي ذلك يقول كراهم هاف : «إن الكلمة السحرية في بيت سحري معين قد تكون خاملة تمامًا في جملة مختلفة ، وأن التركيب غير البارع في سياق من السياقات قد يكون له تأثير فعّال في سياق آخر ، ودراسة الأسلوب تهتم بمثل هذه الظواهر مهما كانت فلسفتنا للمعنى ،

(١) الدكتور حلمي خليل ، الكلمة ٤٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٠م .

(٢) أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة ٢٣ ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، ط . دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين ، بيروت ، سنة ١٩٦٣م . وانظر : د . مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ٢٨ .

(٣) الخطيئة والتكفير ٢٥ .

ومهما كانت نظريتنا في سيكولوجية العملية الخلاقة(١). وكان عبد القاهر الجرجاني قد سبقه إلى مثل ذلك، حين قال: «. . إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . .»(٢). وهذا يعني أن الكلمة تستطيع مع ما جاورها من الألفاظ أن تخلق سياقًا لغويًا قادرًا على التجاوب، ومن ثمّ البث بكل ما يخطط الشاعر للإيحاء به. وهو ما بنى عليه الأسلوبيون تصوّرهم لعمليات التقويم؛ فذهب يان موكاروفسكي Jan Mukarovsky إلى أن كل عنصر من عناصر العمل الفني، والكلمة أعظم عناصر النص الشعري، يُقَيّم «في حدود بنية العمل ذاته، ويتحدد المعيار في كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية، في حين يفتقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن . .»(٣).

ويؤكد النقاد المحدثون ما سبق لعبد القاهر الجرجاني أن أقرّه من أن الكلمات تكتسب سماتها من موقعها في سياقها اللّغوي مستثمرة ما يمكن أن يتميز به من خصائص محدودة، «فلكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقًا للظروف التي توجد فيها . . . والتأثير الذي تولده الكلمة فعلاً عبارة عن توفيقٍ بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها»(٤).

وحظيت الكلمة في الدراسات الأسلوبية بعناية كبيرة حتى إنهم جعلوها محور بحوثهم «من حيث سياقها الذي وردت فيه، ومن حيث إيحاءاتها

---

(١) الأسلوب والأسلوبية ٢٦.

(٢) دلائل الإعجاز ٣٨.

(٣) يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ٤١.

(٤) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي ١٩١، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، سنة ١٩٦٣م.

الكثيرة المتكاثفة التي أفرزتها، ومن حيث علاقاتها الاستبدالية التي يتحدد مجالها في التعبير الأدبي بوجه خاص»(١).

وأبرز ما يُعنى به التفكير الأسلوبي الدلالات المتعددة لدالّ واحد، والأسباب التي تؤدي إلى ذلك. ويذهب علماء اللغة إلى أن لكل دالّ مدلولاً واحداً في أصل الوضع، لكن عبقرية الأداء الجمالي هي التي تُزحزح ذلك الوضع، كما أنها تعمل على تفريغ الطاقات الانفعالية والشحنات الدلالية التي اكتسبتها الكلمة من استعمالاتها العديدة لتملأها بشحنات جديدة عن طريق استعمالها في مواضع غير مألوفة فتنحرف عن أصل الوضع، وقد كان المجاز تحوّلاً عن المواضعة وانتهاكًا للمألوف؛ فتعددت معه الدلالات، حتى في الدّال الواحد تبعًا لتعدد القارئين واختلاف تكوينهم.

وقد رأى دي سوسير أن العلامة اللغويةSign تتكون من دال Significant (صورة صوتية) ومدلولSignify (فكرة)، ويُشَبّه العلاقة بينهما بمركب كيميائي يتألف من عناصر معينة تذوب في بعضها وتفتقد خصائصها الأولى، كالماء المكوّن من أيدروجين وأكسوجين، «فلو أُخذَ كُلُّ عنصرٍ على حدَة لما كانت لأيهما خصائص الماء..»(٢).

وانتهى السيميولوجيون إلى أن «الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تمّ تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها مرة أخرى بتصوّر مجتلب من بطون المعاجم.. وإنما للتفاعل معها؛ بفتح أبواب خياله لها؛ لتُحْدث في نفسه أثرَها الجمالي؛ وهذا هو هدف النص الأدبي. وعلى هذا تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشاراته من أثر في نفس المتلقي،

(١) الدكتور محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ١٣١.

(٢) انظر: اللغة والابداع ٤٦.

وليس أبـدًا فيما تحمله الكلمات من معـانٍ مجتلبة من تجارب سـابقة، أو دلالات مستعارة من المعاجم»(١).

ويـرى رولان بـارت أن كل نصٍّ ينجح في تحقيق هـذا الأثـر يمكن تسميتـه «بالنص الكتابي» لأنه ذو قدرة على التجدد والانفتاح(٢). وإذا كان دي سوسير قـد رأى أن ثمة منهجين لمقـاربة النص، فإن ذلك هـو الذي جعل الأسلـوبيين يـذهبـون إلى أن لكل كلمـة لغـويـة بعـدين أسـاسيين تتحـرك فيهما : بُعْـد آنيٍّ (Synchronic) وآخر تاريخي(Diachronic) (٣). ولكن هـــذا لا يعني أن الكلمـة في بُعْـدهـا الآني تتخلص نهائيًا من بُعْـدهـا التـاريخي. وفي إدراكي أن احتفاظهـا بقدر من إمكاناتها وظـلالها التاريخية يمنحهـا قدرة أكبر على التأثير، لأن القارىءالـوَاعي كثيرًا ما يقارن بين هـذين البعدين في الكلمة الـواحدة من حيث تجدّدها أو احتفاظها بدلالاتها القديمة.

وللكلمة في البنية دور كبير، لأنها - بالـدرجة الأولى - وظيفة، وأنهـا ذات تأثيـر علـى الـوظائف الأخـرى، وأن قيمتها تنبـع من السمات المُمَيّزة لها على غيرها من الكلمات التي تشترك معها في حقلهـا الدلالي، فينبغي أن يتوافر لها في سيـاقها اللغـوي ما لا تمتلكـه غيرها، فتستطيع استحضـار صـور وتستدعـي ذكـريات يتعـذر على غيرهـا القيـام به. وعلى حـد قـول الـدكتور عبـد اللـه الغـذامي: «إن الشـاعـر يحصـد الكلمـة من مخزن اللغـة لا ليستهلكهـا، وإنما ليطلقها بـذرة لزرع جـديد ينبت في خيال القـارىء، ويدخلهـا في دورة الكون الكبرى»(٤).

وإذا انتقلنـا إلـى فضـاء الجملـة فإننـا نكتشـف أنهـا (الصوتيـم) أي

(١) الدكتور عبد الله الغذامي، تشريح النص ١٢-١٣، دار الطليعة، بيروت، سنة ١٩٨٧م.
(٢) السابق ١٤، وانظر: R. Barthes: Elements of Semiology P. 38.
(٣) انظر: الخطيئة والتكفير ٣٢٤.
(٤) السابق ٢٦٩.

الوحدة الأساسية في بنية النص الشعري، والكلمة، بكلّ ما يُشكّلها من قيم صوتية، هي أساس الجملة. ويتكوّن النص من جُمل تتجدّل لتصنع كليّتَه وتتجاور الكلمات، في أشكال عديدة، لتؤلّف الجملة من خلال تفاعل حقولها الدلالية المختلفة، وتفريغها في أبنية نحوية بينها علاقات تحدد دلالاتها. و «كل كلمة من حقل دلالي معين -وقد تشترك معها كلمات من حقلها الدلالي أو من حقول أخرى تكون بينها صفات مشتركة من أي جانب- تستجيب للدخول في علاقات نحوية من نوعٍ ما، سواء أكان ذلك على سبيل الحقيقة أم على سبيل المجاز مع كلمات من حقول دلالية أخرى، ولا تستجيب بالضرورة لبعضها الآخر. وهذه الاستجابة درجات، بعضها مسموح به ويفهمه المخاطب، وبعضها غير مسموح به، ويؤدي إلى ما سماه سيبويه الكلام المحال أو الكذب أو المحال الكذب»(١).

وينتج عن التجاور بين الكلمات في الجملة الواحدة تفاعلٌ يُفضي إلى فقدان الكلمات خصائصها الأولى قبل دخولها في التركيب الشعري. ويعود ذلك إلى طرائق ترييب الكلمات في سياقها اللغوي. يقول رتشارد بلاكمور Blackmur, R.P. في كتابه «ثمن العظمة» The Expense of Greatness فيما ينقله عنه ستانلي هايمن: «لابد من أن تكون الكلمات وطرق ترتيبها وتواشجها هي المصدر الأكبر لكل ما تتضمنه الفنون المكتوبة أو المحكية من تأثير، فالكلمات هي التي تلد المعاني، والمعاني محمولة فيها قبل أن تبدأ آلام المخاض، واستعمال الكلمات عند الفنان يمثل مغامرة في سبيل الكشف، والخيال وثّاب، وهو يجوس بين الكلمات التي يمارسها»(٢).

---

(١) النحو والدلالة ٨٨.

(٢) السابق ١٦٩، وانظر: ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ٢: ١٠. وانظر: دلائل الإعجاز ٨٠ وما بعدها، للوقوف على تحليل قوله تعالى «وفجّرنا الأرضَ عيونًا»، على سبيل المثال.

وعلى ذلك فإن النسيج اللغوي للتركيبات الشعرية بدءاً من الأنساق الصوتية وأبنيتها اللفظية، وصولاً إلى الجملة وهيئاتها يحتاج إلى قدرة ومهارة في إقامة التشكيلات، وتعدد محمولاتها. ويبدو ذلك جليًا في تصرّف الشعراء في تأليفاتهم وبنائهم لمعماراتهم الفنية.في حدود الجملة، ثم مجاوزتها إلى البنية الكلية للنص؛ كأن تعتمد الجمل على بعضها في علاقات تضامنية، وتكون حرّة مستقلة، أو أن تتضمن الجملةُ جملةً أخرى لا تقوم إلا بغيرها، أو أن يربط بينها التأليف الحر الذي لا تتضمن فيه الجمل بعضها البعض، كما أشار إلى ذلك رولان بارت(١)؛ وإنْ كان ثمة أشكال تتحقّق من خلال علاقات الجمل ببعضها، ولا نستطيع حصرها أو التنبؤ بها سلفًا لأنها تخضع لدينامية الشاعر وقدرته على بناء هيئات وعلاقات جديدة تصيب المتلقي بصدمة تنتج عن عدم توقعه، وتسمى «خيبة الانتظار». وتظل هذه الجمل -كما سبق أن قلت- تتضافر، حين تتحرك في اتجاه غيرها من الجمل لينعقد بينها صلة لا تتوافر إلا في هذا النص دون غيره من النصوص، ويصبح فك صلتها ببعضها قتلاً لحيوية الإبداع وقضاء على قدرته على التأثير في نفسيات القارئين. والشاعر هو الذي يقوم بخلق تلك الصلات الجديدة، ويعيد تشكيل رقعة النص وترتيب عناصره، فيختلف عن غيره من النصوص حتى إنْ اتفق مع عشرات النصوص في تناول موضوع واحد.

إن اكتشاف أسرار التراكيب اللغوية، والوقوف على دلالتها من خلال تحديد صلتها ببعضها من أعظم الوظائف التي يضطلع بها التحليل الأسلوبي، الذي يعمل في اتجاه كشف التحوّلات التي يحدثها الشاعر في تلك التراكيب، وتحديد الخصائص الفنية التي ترفعها فوق مستوى الكلام العادي، كما

(١) انظر: الخطيئة والتكفير ٣٩. وانظر: Elements of Semiology 69-70.

يكشف ، كذلك ، عن القوانين الجمالية التي ولّدتها ، والأسباب التي دفعت الشاعر إلى اختيارها وتفضيلها على التراكيب التي تشترك معها في هالة دلالية واحدة وتدور في فلكها . ويتعذر على الناقد الأسلوبي أن يُفلح في أداء هذه الوظيفة الصعبة دون أن يتفهم العمليةَ الإبداعيةَ ذاتها ، وكيفية حدوثها ودور الشاعر في عملية إتمامها . وقد حاولت النظرية التوليدية التحويلية إضاءتها ؛ فرأى تشومسكي أن المهارة اللغوية (Performance) تعود إلى قدرة لغوية كامنة في العقل (Competence) تمكن ابن اللغة من النطق بعدد لا يحْصى من الجمل التي لم يسمعها من قبل . وهذا يعني أن تشومسكي يؤمن بوجود قوة فطرية في عقل الإنسان قادرة على الإبداع ، وهي الطاقة المُولّدة للجمل التي يقع عليها اختياره من بين الجمل المُتاحة(١) .

ولعل قانون الحذف أو الزيادة من القوانين التي يتّبعها الشعراء في توليد الجمل الجديدة المتفردة ، التي تَفْرُقُ بينها وبين غيرها سماتٌ تميّزها . وتتبدّى هذه الكيفية في طرائق مخصوصة تؤلف بين الكلمات وتنتظمها للوصول إلى أنظمة وأنساق وتراكيب وأبنية تفجر الطاقة (الشعرية) في الواقع ، وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع ، على حد تعبير الدكتور عبد المنعم تليمة(٢) .

وتبعًا لنظرية تشومسكي -كذلك- فإن «الاختيار بين المفردات والقواعد التركيبية التي تصبّ فيها محكومٌ بقواعد في أذهان المتكلمين يتعلّق بخصائص المفردات ومجالاتها وطريقة وضعها في علاقات نحوية كالإسناد والنعت والإضافة والتمييز وغيرها»(٣) . وهي أقرب ما تكون إلى ماهية الأسلوب عند ابن خلدون كما ذكرنا .

---

(١) انظر : اتجاهات البحث الأسلوبي ١٨ .

(٢) مداخل إلى علم الجمال الأدبي ٩٩ ، دار الثقافة ، القاهرة سنة ١٩٨٠م .

(٣) النحو والدلالة ٩٤ .

وثمة نقطة ينبغي استيعابها ، وهي أن كل تركيب من التركيبات اللغوية في النصوص المدروسة يستحضر فكرة (النموذج) التي أشار إليها البنيويون ، وتُعَدّ من أعظم محرّكات النظام في النص الشعري . وقد جاءت واعية ناضجة في دراسة الدكتور عبد الله الغذامي لنصوص الشاعر حمزة شحاته في كتاب «الخطيئة والتكفير»(١) . ويكون الأسلوبي، بذلك، قد رصد العلاقة بين القوى المحركة للإبداع وأدق الجزئيات المكونة للنص . ولكن هذه الجزئيات تظل في حركة التفاف وتضافر في اتجاه تصاعدي حتى يصل التركيب الكلي إلى أقصى درجات تمامه .

ويُنتجُ تجدُّلُ الجمل وتفاعلها صوراً جزئية أو مركبة ، لأن نشاط الشاعر في صنع الصور نشاط تركيبي . ويرى رتشاردز ، Rich-ards, Ivor Armstrong، وهو ناقد إنجليزي من رواد الأسلوبية ، «أن الصورة الأدبية ، على اختلاف أشكالها أشبه بمركب كيميائي يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معًا إلى شيء جديد ، أي أنها نوعٌ من النشاط التركيبي للذهن ، يختلف عن النشاط التحليلي الذي يعتمد عليه التفكير العلمي»(٢) .

ويستطيع الشاعر عن طريق هذا المركب الكيميائي ، تحويل صورة الواقع الخارجي إلى حالة فنية أو كون داخلي له قوانينه الخاصة التي تغاير قوانين ذلك الواقع الخارجي ، ويمثّل الدكتور شكري عياد لذلك بقول امرىءالقيس :

وَلَيْلٍ كموجِ البحرِ أرْخى سُدُولَه عَلَيّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلي

(٢) انظر : الخطيئة والتكفير ١٤٨ وما بعدها .

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب ٥٦ . ٥٧ .

ورأى أن تشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص . . وموج البحر -وهو المشبّه به- ليس موجًا عاديًا كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج . .(١).

والحقيقة أن خصوبة الخيال ، وقدرته على بناء الصور، يُبدع أنماطًا غنية من الصور الشعرية كاشفًا بها عن الرؤى الخفية في أعماق الشاعر . وفي ذلك يقول روبرت شولز Robert Scholes : «إن صورة الخيال مثل العدسات الميكروسكوبية الضخمة، تحدد الميدان الفكري للرؤيا بحثًا عن قوانين السلوك البشري»(٢).

إن فكرة «الصورة الأدبية» تَغْنى كثيرًا إذا ربطت بفكرة «الحقول الدلالية» التي يتحدث عنها علماء الدلالة ، أو «السيمانطيقا» من العلوم اللغوية . ومؤداها أن هناك ارتباطات معنوية تلتقي عندها مجموعات من الكلمات : مجموعة تدل على الزمن . . اللّون . . الطعام . . الشراب . . الخ . (وطبيعي أن الكلمة الواحدة يمكن أن تنتمي إلى أكثر من حقل دلالي واحد). فالحقل الدلالي يدخل في تكوين العالم الخاص للقطعة الأدبية»(٣).

وللصور الشعرية في بنائها وغاياتها فلسفات كثيرة، تختلف فيما بينها باختلاف الاتجاهات النقدية التي تنتمي إليها. فالكلاسيكيون يحاكون الواقع الخارجي وينسجون على هدى أفذاذ الشعراء المُفْلقين. والرومانسيون يقولون بمحاكاة النفس، ويُرَكِّبون صورَهم على غير مثال لخصوبة أخيلتهم وغزارة عواطفهم. أما الرمزيون، فيلجئون إلى التعمية والالتواء الذي يصل عند

---

(١) السابق ٥٧.

(٢) البنيوية في الأدب ٢٠٣.

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب ٥٧.

السرياليين حدّ الإبهام والإحالة فتتحول منطوقات صورهم إلى هلوسة وهذيان.

وتبقى الصور من أعظم مُكَوِّنات النص الشعري، ويظلّ الشاعر رسّامًا بالكلمات، يتفنن فيها ما وسعه التّفَنُّن. ولا يمكن ضبط طرائقها أو حصرها في أشكال محدودة، لأن الشاعر حرٌ في إبداعه ما دام ذلك الإبداع يُبْنى على أرضية معرفية وخبرة جمالية. وتاريخ الشعر العربي يُقدّم أدلة كثيرة على ذلك التنوّع الكبير في الصور. وإنْ كان المقصود منها، دائماً، التأثير في نفسيات المتلقين سواء أوَعَى الشعراء ذلك أم لم يعوا. وتذهب كارولين سبيرجون Spurgeon, Caroline إلى أن وظيفة هذه الصور «الإيحاء بشيء ما لشخص ما بطريقة غير مباشرة». «وقد ركّز ريفاتير على ردة فعل القارىء أو القراء ليصل إلى ما أسماه «القارىء المثالي»، الذي يُشكّل جملة قراءات»(١).

وتقوم الصورة الشعرية على فكرة التماثل أو التشابه بين طرفين أو بُعدين؛ وقد يكون هذا التشابه نفسيًا يجاوز المعطيات المادية إلى الحقائق الجوهرية في الأشياء. ولكن التشابه لا يمكن أن يكون أساسًا لكل أنواع الصور، فإذا صلح أن يكون أساسًا أو قاعدة مشتركة لأطراف الصور التشبيهية والاستعارية فإن العلاقة بين أبعاد الرمز تحددها الإشارة. كما يُبْنى التعبيرُ الكنائي على التلاصق أو الاستدعاء. أما المجاز المرسل فإن فكرة العلاقات تتحكّم في تحديد نوع الصلة بين أبعاده.

وعلى القارىء والمحلل الأسلوبي معًا أن يتخلّصا من فكرتين كانتا مهيمنتين في فترة من الزمن، وهما: أولا- أن الصورة الشعرية زخرفة أسلوبية، وهذا الإدراك القاصر لا ينظر إليها باعتبارها عنصراً موظفًا في بنية النص. ولعل ذلك التصور يعود إلى رؤية أرسطاطاليسية تعتبر أن «الصورة، هي في

(١) د. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ٧٨-٧٩، المؤسسة الجامعية، بيروت، سنة ١٩٨٧م.

جوهرها ، زخرف أسلوبي يقوم على التشابه بين مدلول ودالّ، صفتهما الجوهرية متطابقة أو متشابهة»(١) . ثانيا- أن الصورة الشعرية تلتزم بمحاكاة الواقع على نحو حرفي؛ الأمر الذي يحدّ من قدرات الشاعر على الإبداع . وكأننا -هنا- نرفض التقنين لعمليات الإبداع ، التي يمكن أن نمثّل لها بما طرحه عمود الشعر من تقانات حدّت من حرية الشاعر ووأدت عبقريته . لأن الصورة -فيما يؤكده شارل برونو Ch. Bruneau- ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه ، وإلى الكشف عما تتعذر معرفته(٢) .

ويجهد المحلل الأسلوبي في الكشف عن نوعية التصوير الشعري ونظامه في النص المدروس . وقد توصّل محمد بن صالح بن عمر في بحثه «التحليل الهيكلي للقصيدة العربية» إلى النظام الذي يمكن أن تقوم عليه الصورة ، فمن ذلك :

١- استعمال النعوت (من مجالين مختلفين) . ٢- المجاز .

٣- التشبيه . ٤- التناقض(٣) .

ولكن الذي تجدر الإشارة إليه هنا ، هو اضطراب النتائج التي توصل إليها الباحث لأن استعمال النعوت بالطريقة التي شرحها يؤدي إلى إيجاد صورة مجازية ، فهو يقول : «فإذا أخذنا نعتًا من ميدان ما ، ووصفنا به منعوتًا ينتمي إلى ميدان آخر ، تحَصّلْنا على صورة غير عادية» ، أليست هذه طريقة صوغ الصورة الاستعارية؟! . وثمة نقطة ثانية نشير إليها وهي أن الباحث فصل بين المجاز والتشبيه ، وقد عَدّ معظم البلاغيين العرب القدماء التشبيه جزءًا من المجاز . أما النقطة الأخيرة فهي أن التناقض عامل من عوامل صنع الاستعارة ،

(١) انظر : السابق ٧٠ .

(٢) انظر : دليل الدراسات الأسلوبية ٧٩ . وانظر Ch. Bruneau, Art. CIT, P. 67

(٣) انظر : توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ٨٨-٨٩. وانظر : مجلة «ثقافة» التونسية ، العدد الثامن ١٠٠ .

ونحن نُسلّم معه بذلك، ولكنه قد يَصنع تشبيهًا كذلك؛ استمع إلى قول الشاعر توفيق زياد من قصيدته «أمطار الدم»(١):

من يـــوم ذاك الهاتف المَشْـــــئوم زاغ بي البَصـــــرْ
فـــالشّمسُ كُتْلـــةُ ظُلْمـــةٍ . . . والقَمحُ حَقـــلٌ من إبـــرْ

فقد جمع الشاعر بين المتناقضات فصنع صورة تشبيهية، فالشمس والظلمة عدوتان لا تجتمعان، لأن حضور إحداهما قتلٌ للأخرى.

وكانت المدرسة السيريالية، التي لا يكاد ينجو من تأثيرها شاعر معاصر، تتعمّد «أن تصدم القارىء بالربط بين شيئين متنافرين، تاركة له البحث عن العلاقة بينهما. ذلك أن العقل البشري هو بطبيعته، كما يقول رتشاردز، «عضو رابط»، فهو لا يعمل إلاّ بالربط، وهو قادر على الربط بين أي شيئين بطرق مختلفة لا تحصى، وهو يختار ما يختاره من هذه الطرق على هدف أكبر، ومع أننا قد لا ندرك هدفه، فإن العقل لا يعمل بدون هدف»(٢).

وإذا كان ريفاتير يرى أن السمات الأسلوبية Stylistic Markers تتحقق جماليًا في انحراف الأداء عن المألوف، ومفاجأة القارىء بغير ما يتوقع، فإن ثمة اتجاهات أخرى تذهب إلى أن الأسلوب يتجلى على هيئة تواترات أو مفارقات. وفي إطار الصور الشعرية يمكن أن تتكرر أنماط بنائية معينة فتفرض نفسها باعتبارها خاصية فردية للشاعر تميّزه عن غيره من الشعراء، ينكسر هذا الاطراد بعنصر واحد أو سلسلة من عناصر بنائية مغايرة ومفارقة؛ فيتشكّل نظامُ النص من مجموع التواترات والمفارقات.

ويقف كونراد بيرو C. Bureau على خط مقابل لريفاتير، ويتبنّى الاتجاه المعاكس، ويرفض طرائق التحليل الأسلوبي التي تقوم على ملاحقة الصور

(١) ديوان توفيق زياد ١٠٣، دار العودة بيروت، د. ت.

(٢) اللغة والإبداع ٧٠. وانظر: The Philosophy of Rhetorio ١٢٥

الشعرية المنحرفة عن المستوى المألوف العادي، لأنها تكون مبعثرة على مساحة النص، استعارة هنا، وكناية هناك، وتشبيه هنالك، وترتكز فكرته إلى أن ما يعني الناقد الأسلوبي هو كليّة النتاج الأدبي. وينبغي -لهذا الناقد، فيما يرى- «أن يشير إلى مجموعة الرموز المضافة هذه، وأن يصف تنظيمها فيتجاوز الكلام التعييني إلى التنظيم»(١).

وعلى الجملة فإن بنية الصورة الشعرية تتراوح بين الهيّنة والمعقدة، فقد تكون بسيطة في تركيبها، ولكنها غنية في إيحاءاتها، ثرية في طاقاتها الفكرية، في مثل قول الشاعر محمود درويش(٢):

(رأيْتُ جبينَكِ الصّيْفيّ
مرفوعًا على الشّفَق)
(وشَعْرُكِ ماعِزٌ يَرْعى
حَشيشَ الغَيْمِ في الأُفُق
تَوَدّ العينُ لو طارت إليكِ
كما يطيرُ النّوْمُ من سِجْني)

فثمة أبنية نحوية في الجملة الأولى (فعل + فاعل (تاء الفاعل) + مفعول به أول + مفعول به ثان + جار ومجرور). وفي الجملة الثانية: (مبتدأ + خبر + جملة فعلية (صفة). وترتيب أبنيتها ترتيب عادي، كما أن مفرداتها لا غرابة فيها، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاعت هاتان الصورتان الشعريتان أن تعطيا مدلولات غزيرة، وتمتّعت بقدر كبير من التأثير؛ لأن مصادرها الثقافية لها إشعاعات باهرة. وقد استقى الشاعر الصورة الثانية على نحوٍ مباشر من نشيد الأنشاد،

(١) دليل الدراسات الأسلوبية ٣٧.

(٢) ديوان «عاشق من فلسطين» ٦٣، دار العودة، بيروت، د. ت.

الإصحاح الرابع(١)، فصوّر شَعَرَ المحبوبة تصويراً رائعًا، عاد به إلى أصول أسطورية، (الولادة الجديدة التي يرمز إليها المطر، وتتجسد في (رعي حشيش الغيم).

وتجدر الإشارة -هنا- إلى أن هذه الصور المفردة (البسيطة) قد بُنيت عن طريق تبادل المدركات: (التجسيد، التشخيص، التجريد) الذي تشترك معه، كذلك، فكرة تراسل الحواس. ويشرح الدكتور محمد فتوح أحمد وجهة نظر الرمزيين في تبادل المدركات وتراسل الحواس بقوله: «يرى الرمزيون - وفي مقدمتهم بودلير - أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوتُ أثرًا شبيهًا بذلك الذي يتركه اللّون أو تخلّفه الرائحة. ومن ثمَّ يصبح طبيعيًّا أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسّة بأوصاف حاسّة أخرى، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات، أو يخلع سمات المعنويات على الماديات»(٢).

وتتصل الصور المفردة ببعضها لتشكل صورة مركبة:

أولاً- من خلال حشد الصور، وتتخذ أشكالاً عديدة، إما عن طريق التشبيه المركب أو عن طريق تراكم الصور المنتقاة بعناية فيما يشبه المونتاج وأسلوب تداعيات المعاني.

ثانيًا- من خلال تكامل الصور المفردة التي ترتبط ارتباطًا عضويًا، وتكون كل صورة مفردة مكملة للأخرى في بناء فني متكامل(٣).

---

(١) نشيد الأنشاد ٩٨٧.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ٢٥١، دار المعارف بمصر ١٩٧٧م. وانظر: د. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ٥٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٩م.

(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ٦٢، ٦٣.

أما الصورة الكلية فهي ثمرة التفاعل بين كل الصور الجزئية والمركبة لتكوّن كُلاً متكاملاً هو القصيدة. وثمة أساليب مختلفة لبنائها حصرها بعض الدارسين المحدثين عند شعراء الأرض المحتلة في البناء الدرامي، والمقطعي (اللوحات)، والدائري، والتوقيعي، واللولبي(١).

ومن الصور الشعرية المعقدة الرمز، وتختلف الرموز باختلاف أشكال بنائها؛ فمنها رموز تستغرق القصيدة كلها، تُشكّل محاورها، وأخرى لا تعدو أن تكون جداول صغيرة تتدفّق من شعابٍ جانبية، وتصبُّ في المجرى الكبير لتلتحم به(٢).

ويمكن تقسيم الرموز إلى رموز جزئية وأخرى كليّة، تتوزّع القصيدة كلها. وتنبع هذه الرموز من منابع رئيسة، هي: الابتداع الذاتي، والحياة الواقعية، والتراث القومي والإنساني: التاريخي، والأدبي، والديني، والصوفي، والشعبي، والأسطوري(٣).

ويستعمل الشعراء المعاصرون رموزهم بطرق عديدة منها: المراوحة والاستشفاف والإنابة، كما سلكوا طرقًا مختلفة في بناء صورهم الرمزية منها: تزاسل الحواس، وتشخيص المجردات وتجريد المحسوسات في نوع من العلاقات الذاتية المبتدعة، والاتكاء على الإيحاءات التي تبثّها الكلمات ذات الدلالات المعينة، والموقف الرمزي، والإيحاء بالألوان(٤).

وثمة نوع آخر من التصوير الشعري، وهو التصوير بالحقيقة، وهو لا يعتمد على المجاز، بل يعتمد على رسم مشهد مُتَحَرّك في شكل قصصي،

(١) انظر: السابق ٧٦ وما بعدها.

(٢) الدكتور عدنان قاسم، التصوير الشعري ١٨٤، ط. ثانية، مكتبة الفلاح، الكويت سنة١٩٨٩م.

(٣) انظر: السابق ١٩٣ وما بعدها.

(٤) انظر السابق ٢٠٧ وما بعدها.

أو حوار درامي تتجه أحداثه وتسير خطوطه وتتقدم نحو اكتمال رسم الشريط القادر على تجسيد إحساسات الشاعر(١).

وللإيقاع -وهو من المكونات الأساسية للنص الشعري- صلة وثيقة بالتصوير في القصيدة لأنه يُوَسِّع دائرةَ الإيحاء عند المتلقين، كما يجعل أخيلتهم أكثر نشاطًا وفاعلية. ولعل الصلة تبدو أكثر قوة إذا نظرنا في المادة التي تُصنع منها الصورة والإيقاع معًا، إنها اللغة، فمن أديمها يتولد الإيقاع وتنسج خطوط التصوير الشعري.

إن النظام الصوتي في النص الشعري منفصل عن النظام النحوي، وإن كان متصلاً بالبناء الصرفي والدلالي وهو الذي يؤدي إلى توليد الحركة النغمية، يقول بيار شوسري لابري J.P. Chausserie-Lapree : «إن وجود نظام داخلي غير معلن من التواترات الصوتية والدلالية الغالبة والمستقل عن تنسيق التراكيب النحوية، يضاف إلى نظام القافية الخارجي والصارم والمقنن، هو مصدر انسجام أنغام بعض القصائد، وهو يوضح بعض جوانب بنيانها»(٢). وأود -هنا- أن أشير إلى أن تلك التواترات الصوتية تتخذ أشكالاً مختلفة وتخضع لعبقرية الشاعر الأدائية. وقد تدق تلك الأساليب؛ حتى إن القارىءقد يحس بها ولا يستطيع تحديدها إلا بمعاناة ومشقة.

إن للإيقاع أثره في التشكيل الصوتي، فالشاعر يخضع «الكلمات لمطالب هذا التشكيل، إن نزوع الإيقاع إلى التشكيل إذ يبين ويتضح بتَشكّل الكلمات له، وهو الذي يُكسبها مواضعها في أنظمة لغوية تُحقّق بنيةَ القصيدة ودلالتها الرمزية»(٣).

---

(١) السابق ٢٤١.

(٢) دليل الدراسات الأسلوبية ٨٢.

(٣) د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي ١١٢.

ويعلل الدكتور عبد الله الغذامي لفاعلية الإيقاع وقدرته على التأثير في نفسية المتلقي فيقول: «إن الإيقاع يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون، في توازن مطلق. وهذا يعني أن ذهن المتلقي قد أخضع لتنغيم إيقاعي تطريبي مكثّف، مما ينتج عنه تخدير للعقل الواعي، وعنده يدخل الإنسان من غير وعي إلى حالة اللاّشعور حيث يسيطر الحلم، ويصبح القارىء(غاوياً) يهيم مع الشاعر في أوديته السحيقة»(١).

ولم يقف الدكتور الغذامي عند حد كشف تأثير الإيقاع، بل حاول أن يكشف عن جذور الفكرة البنيوية (الثنائية) في نسيج الإيقاع، فقال: «فالإيقاع يعتمد على توازن العناصر، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب). وهذا يحُدث فضاءً داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتتمدّد المساحةُ بين العناصر»(٢).

والإيقاع ليس حلية خارجية في بنية النص، بل إن له وظيفة من أخطر وظائف العناصر المكونة للنص، وهي الإيحاء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالته، أو بما يتعذر التعبير عنه نثراً.

ويقوم الإيقاع على فكرة التكرار المستندة على توزيع زمني لحركات التفاعيل وسكناتها، يعضدها، في ذلك، القافية والألوان البديعية اللفظية التي تسهم إسهاماً فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة. وقد يعجز الوزن الشعري والقافية عن تحقيق ذلك إذا كان الإيقاع عاطلاً من تلك الألوان البديعية.

وفي الوزن قد يكون التكرار لوحدة صوتية معينة باعتبارها وحدة الإيقاع

---

(١) الخطيئة والتكفير ٣٠٤.

(٢) السابق ٢٣.

(التفعيلة)، وهي تتكوّن من حركات وسكنات، تظل تتردد على هيئة أنماط متماثلة فتحدث نغماً موسيقيًا، تتجاوب أصداؤه في خلايا البيت الشعري من خلال تفعيلة أو تفعيلتين أو أكثر (ثلاث تفعيلات): النمط البسيط أو النمط المركب؛ فيتولد الإيقاع من تكرار هذه التفعيلات.

كما أن تكرار وحدات الإيقاع في كل بيت على امتداد القصيدة يُشكّل إيقاعها في النظام العروضي القديم، على أن يكون عدد التفاعيل متساويًا في كل شطر، ومتواترًا في كل أبيات القصيدة. ويرشح هذا الإيقاع تكرارُ صوت معين أو مجموعة أصوات ساكنة أو متحركة في نهاية كل بيت أو جملة شعرية، تبعًا للنظام العروضي الحديث (القافية).

ويذهب الدكتور عز الدين اسماعيل إلى أن «الوقفات الداخلية تؤدى دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معًا، وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري. ومع ذلك فقد حرص الشعراء غالبًا في كتابتهم وفقًا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر في الجملة، أي آخر الجملة بقافية ورَويّ يتكرران في جمل أخرى. ولعلهم لا يلجئون لهذا إلاّ لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازنًا موسيقيًا في القصيدة كلها»(١).

وقد بُني النظامُ العروضيُّ القديم، الذي أرسى قواعده الخليل بن أحمد، على أساس نظام التوقع، لأن المتلقي يتوقع تكرار وحدات صوتية متماثلة (التفعيلة)، أو يتوقع تكرار الوحدات الإيقاعية التي تُشكّل البيت، ولكن النظام الجديد يقتل عنصر التوقع، ويفجأ القارىء بما يدهشه. ومن الجدير بالذكر أن هذا النظام الجديد أكثر صعوبة ويحتاج إلى أقدر أكبر من

(١) الشعر العربي المعاصر ١٢٠.

الإمكانات الإبداعية وإلاّ تحوّل إلى نثر، وهذا ما حدث في كثير من التجارب الشعرية المعاصرة التي افتقدت عنصر الإيقاع، وفقدت -بذلك- قدرتها على الإيحاء والتأثير. وقد أكون مع ريتشاردز (إيفور آرمسترونج) فيما ذهب إليه من أنه «غالبًا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من تحققها. والنظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائماً بدل أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق»(١). ولكن الحركة النغمية في موسيقى الشعر العربي تحتاج إلى التوافقات المبنية على التماثل والتواتر أكثر من حاجتها إلى كسر هذا النظام، وإنْ كان الكسر ضروريًا إذا كان موظّفًا لخدمة غرض دلالي أو نفسي؛ كي يلفت هذا الكسر الانتباه إلى القيمة التي يحملها أو يبثّها التشكيل الإيقاعي الخارج على النظام السائد، أي أنه ليس عملاً عشوائيًا أو اعتباطيًا.

وفي النظام العروضي الجديد في الشعر العربي المعاصر تهدّمت أركان النظام القديم، ولم يعد التكرار قائماً على الشاكلة الأولى، وتغيّرت أطوال الأشطر، وتراوحت التفعيلات في الشطر ما بين تفعيلة واحدة وتسع تفعيلات، ولم يعد ثمة التزام بأشكال التفعيلات ذاتها فأدخلت بعض التفعيلات الجديدة، وأُقرّت صيغ لم تكن في النظام القديم. واستغنى الشعراء عن نظام القوافي الخليلية الموروث وراحوا يتفنّنون في إغناء هذه النقرة أو المحطة بالنغم بوسائل عديدة، ولكن كثيرًا منهم، من غير جيل الرواد، أخفق في إمداد القافية بما تستحقه من الخصوبة النغمية.

ومزج الشعراء الجدد بين البحور، وخلطوا -كذلك- بين الشكلين: الحر والموروث، واستخدموا ظاهرة التدوير على نحو كبير؛ حتى «إن بعض القصائد الحرة، في المرحلة الأخيرة، قد أصبحت بيتًا واحدًا متصلاً لا ينتهي

(١) مبادىء النقد الأدبي ١٩٥.

-عروضيًا- إلاّ مع نهاية القصيدة، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارىءليلتقط أنفاسه . .»(١). وقد يؤدي ذلك في كثير من الأحيان إلى إضعاف الحركة الإيقاعية، كما هو متمثل في معظم النتاج الشعري للشاعر العراقي مظفر النواب .

والقصيدة العربية المعاصرة تعمل على أن تكون «صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعًا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة. ونحن -فيما يقوله الدكتور عز الدين إسماعيل-في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلاّ لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويربط بينها في إطار محدد»(٢).

وعلى الجملة، فإن الإيقاع من أخص خصائص النص الشعري، وبه يتميّز الشعر عن النثر، وبه -كذلك- يتم صهر مكونات النص وتلتحم عُراه ببعضها، فيسري في أوصالها بكل ما يتوافر له من انسجام وتلاؤم بين أصوات الكلمة المفردة أو الكلمات في ترجيعها على وتائر معينة؛ على أن يكون مرتبطًا بمعانٍ خاصة. «إن الإيقاع الصوتي وإنْ وفّر بعضَه اللفظُ فإن جانبه الأعظم يتوفر بين الألفاظ. ومن شروط هذا الترجيع عدم التغافل عن المعاني. .

والترجيع على ثلاثة أنواع:

- ترجيع بالترتيب، منه صحة التقسيم والتتميم.
- ترجيع بالتقابل، منه الطباق والمقابلة.
- ترجيع بالاعتراض، منه الالتفات. (٣)

---

(١) الدكتور علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ١٩٣.

(٢) الشعر العربي المعاصر ٦٣.

(٣) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ١٤٦.

العنصر الدلالي :

إن الطرائق التي يُنسج بها النص الشعري لغوياً، بكل عناصره الجزئية والمركبة والكلية هي التي تُنتج الدلالة. وقد ذهب الشهرستاني -فيما ينقله عنه الدكتور عبد السلام المسدي- إلى «أن الدلالة ثمرة للقرائن المتوفّرة في نسيج الخطاب؛ لأن «العبارة والإشارة والكتابة دلالة بقرائنها تدل على أن لها مدلولاً خاصًا متميزًا، وهو ما يسمح للشهرستاني بسن قانونه المبدئي: «لكل عبارة خاصّة مدلولٌ خاصٌ متميّز عن سائر المدلولات»(١).

وقد فلسفها عبد القاهر الجرجاني على نحو رائع وأعطاها ما تستحقه من مكانة في الدراسات البلاغية حين قال: «لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت شعر، أو فصل من النثر، فتؤدّيه بعينه وعلى خاصّيته وصفته بعبارة أخرى، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور. ولا يغرّنك قولُ الناس: «قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه، فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدّى الغرض، فأما أنه يُؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول، حتى لا تعقل ها هنا إلا ما عقلته هناك، وحتى يكون حالها في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين، ففي غاية الإحالة، وظن يُفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة»(٢).

ويقوم العنصر الدلالي في الوظائف النحوية بدور كبير في اختيار العلاقات النحوية وترتيبها، أو اختيار «وجه معين من أوجه العلاقة النحوية، وهنا يكون بناء الجملة أو سطحها الخَارجيّ هو الذي يؤدي إلى اختيار

(١) التفكير اللساني في الحضارة العربية ٣١٥، الدار العربية للكتاب، ط. ثانية، ليبيا-تونس، سنة ١٩٨٦م.

(٢) دلائل الإعجاز ٨١.

البنيـة الأسـاسيـة أو البنيـة العميقـة الممكنـة للجملـة وفقـا لقـوانين المفـردات . . »(١).

إن ثمة أموراً تتضافر لتصنع دلالة معينة، يشترك في تجسيدها المعنى النحوي والمعنى المعجمي والسياق اللغـوي الذي بُنيت على أرضيتـه الجملة أو الجمل ؛ الأمر الـذي جعل «بعض علماء اللغة المحدثين يرى أن معنى كلمـة ما لا يمكن تحديده إلاّ بمعرفـة مُعَدّل الاستعمالات اللغوية من نـاحية، ومعدّل استعمالات الأفراد والفئات في مجتمع واحد من ناحية أخرى. ومعدل الاستعمالات اللغوية يعني حصر التراكيب التي ترد فيها الكلمـة، أي أنه يريد أن يقـول إن الوصول إلى المعنى الحقيقي للكلمـة يكـاد يكـون مستحيـلاً، ولـذلك تبقى الحاجـة إلى البحث في الدلالة التركيبية أو المعنى النحوي الدلالي مطلبًا مُلحًّا»(٢).

ولعل اقتحـام الـدلالات في مجال النص الشعـري يكون أكثـر تعقيـداً؛ لأن المعاني تتعـدد وتتوالد. يقـول عبد القاهـر الجرجاني: «فها هنـا عبارة مختصرة؛ وهي أن تقـول «المعنى» و «معنى المعنى» ، تعني بـالمعنى المفهـوم مـن ظـاهـر اللفظ، والـــذي تصل إليـــه بغير واسطـة، وبمعنى المعنـى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يُفضي بـك ذلك المعنى إلى معنى آخـــر . . »(٣). إن «معنى المعنى» الذي ذكره عبد القاهر هو «المعنى الضمني» الذي أشار إليه ليتش، وهو :

١- حادث على اللغة وليس جوهريًا فيها .

٢- غير ثـابت . . يتغير من عصر إلى عصر، ومن مجتمع إلى آخر، ومن فـرد إلى آخر .

٣- غير قاطع ومفتوح الحدود(٤).

---

(١) النحو والدلالة ١٣٨ .

(٢) السابق ١٠ .

(٣) دلائل الإعجاز ٢٠٣ .

(٤) الخطيئة والتكفير ١٣٢ . وانظر: G. Leech: Semantics 10-27

كما أن الدلالة الضمنية عامة وشمولية، تتجه نحو (الكليات) المطلقة، وهي عادة من اكتشاف القارىء كموحيات للنص(١).

ويمكن الإفادة من نظرية الحقول الدلالية Semantic Fields في تفسير البنية التركيبية للصورة الشعرية؛ عن طريق تحديدها معاني المفردات من خلال وضعها في مقابل بعضها؛ لتتضح سماتها الخاصة التي تفرق بينها وبين غيرها لامتلاكها معاني هامشية. إن «فكرة الحقول الدلالية عند علماء اللغة تعني أكثر من حصر المفردات التي تتعلق بموضوع معين، فهي محاولة لضبط معاني المفردات عن طريق نسبة بعضها إلى بعض»(٢).

إن الدلالة المعجمية Lexical Meaning للمفردات دلالة تقريبية أولية، «وهي قابلة للتشكّل والتغير حسب وضعها في الإطار النحوي، فهي دلالة متحركة غير ثابتة، ولا يُعَدّ ثابتًا منها إلا المحور الأصلي الذي يُعَدّ مُعَدّل الاستعمال بين الاستعمالات اللغوية وبين الأفراد المستعملين لها»(٣).

ويقوم الشاعر المُفْلق بتوليد دلالات جديدة للمفردات من خلال إحداثه تشكيلات متميّزة عن سابقاتها، استخدمت فيها تلك المفردات ذاتها على نحو يهدم أبنيةً لغوية قائمة، ليبني على أنقاضها بنيانًا جماليًا لم يألفه القارىء. وتتحدد الدلالة -هنا- عن طريق المقارنة بين الأبنية النحوية وعلاقاتها من ناحية، وبين ما يملأ معينات الأبنية النحوية من ناحية أخرى، أو من خلال التفاعل بين تلك الأبنية والمفردات اللغوية التي تُعبّأ فيها.

وينبغي لنا أن ندرك أن المفردات المعجمية التي استقرّت في أذهان المتكلمين لا تحظى بدرجة واحدة من الإدراك عند المتلقين، لأن البيئة الجغرافية أو

---

(٢) السابق ١٢٨.

(٣) اللغة والإبداع ٤٩.

(٤) النحو والدلالة ٥٣.

الطبيعية للمتلقين تتدخل على نحو فاعل ومؤثر في إبراز دلالات خاصة تغيب عن البعض، ويكون حضورها فاقعًا عند البعض الآخر. «فكلمات مثل: الجبل والنهر والصحراء، تختلف مدلولاتها لدى ابن المدينة وابن البادية وابن السهل وساكن السفوح وساكن المرتفعات، إنما يظهر معناها من «السياق»، والسياق اللغوي معناه الكلمات المتجاورة، وهذه يختارها المرسل، فالتركيب على هذا، أيضًا، من صنع المرسل»(١).

السياق:

وتقفز فكرة (السياق Context) إلى السطح في الدراسات الأسلوبية، وتحتل مكانة بارزة فيها، حتى إنها تُعَدّ من الأدوات الكاشفة للدلالات التي تحملها المفردات في سياقاتها اللغوية والاجتماعية والحضارية على نحو عام. فإذا كانت المفردة، منعزلة عن سياقها، قادرة على حمل أكثر من دلالة؛ فإن السياق هو الذي يخصصها بدلالة معينة، وفي هذا يقول فندريس: «والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدلّ عليها، والسياق -أيضا- هو الذي يخلّص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية»(٢).

ولعله من الضروري التنبّه إلى تجدّد السياق وتبدّله، لأن «تغيرّ الشفرة لو اطّرد وشاع في جيل تتضافر إبداعاته في تكوين شفرة تتميز عن سوابقها حتى لتختلف عنها. فإننا -عند ذلك- سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد

---

(١) اللغة والإبداع ٥٧.

(٢) فندريس، اللغة ٢٣١، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ود. محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٥٠م. انظر: الدكتور حلمي خليل، الكلمة ٢١٢. وانظر: البنيات الأسلوبية ٦٩.

ينبثق من محصلة تغيرّ الشفرة الواسع»(١).

إن السياق، في جوهره، نظام من العلاقات التي يتعارف عليها جيل من الشعراء في فترة زمنية معينة، كما حدث فيما بين الحربين الكونيّتين، وعند الشعراء الرومانسيين الذين أقاموا علاقات بين مفرداتهم وأصبحت لهم تراكيبهم التي تدلّ عليهم، وكانت سياقاتهم قد هدمت السياق الذي بناه الكلاسيكيون الجدد، أصحاب مدرسة التجديد الذهني من أمثال: محمود سامي البارودي وأحمد شوقي. تلك الارتباطات الجديدة بين المفردات التي تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة تشكّل سياقًا لغويًا جديدًا. كما أن العلاقات التي تربط بين المفردات من ناحية، وبين البيئة الاجتماعية والفكرية من ناحية أخرى قد تُشكّل سياقًا جديدًا كذلك. وهذا السياق يُنتج قيماً دلالية مُغايرة، وهو أمر يعود بكلّيته إلى المُبدعين من الشعراء؛ ويعود -كذلك- إلى الجنس الذي ينتمي إليه الخطاب الأدبي، أو الغرض الشعري. يقول رينيه ويليك R. Wellek: «إن قيمة الأداة التعبيرية تختلف من سياق إلى سياق، ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر. فحرف العطف (الواو)، عندما يتكرر كثيراً في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس، يعطي للتعبير معنى الاطراد والوقار. ولكن هذه الواو لو تكررت في قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطي مشاعر تعويق وإبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة . .»(٢).

وعلى ذلك فإن مجموع السمات الأسلوبية التي تستقر عند فريق من الشعراء هي التي تُشكّل السياق الذي يُبحرون فيه، ولكن أي كسر لذلك السياق، إذا تبنّاه جيلٌ عريض من المبدعين، يتحول بدوره، إلى سياق جديد. ولكل شاعر عظيم سياقه الخاص الذي تمثله كل إبداعاته، فإما أن يَفْرض هذا السياق

---

(١) الخطيئة والتكفير ٩.

(٢) الدكتور أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية ٦٤.

على معاصريه أو لاحقيه، أو يظل هذا السياق مصاقبًا له دون غيره. للشاعر نزار قباني - مثلاً - سياقاته اللغوية والتعبيرية الخاصة التي غدت نهجًا عند طائفة من الشعراء، تُشكّل مجموعة وحداتهم الأسلوبية.

إن للسياق اللغوي Linguistic Context ومطابقة الكلام لمقتضى الحال Context of Situation دورهما في تشكيل الأسلوب من حيث الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير. كما «أن دلالة السياق تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها إذا قيلت بنصّها في مواقف مختلفة، تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه مهما كانت بساطة هذه الجملة وسذاجتها»(١). وعلى ذلك فإن ثمة عوامل داخلية Internal تتصل بالأسلوب اللغوي وتركيبه، وعوامل خارجية External تعود إلى تأثير ظروف خارجية، وكلّ تلك العوامل تؤدي إلى تغير الدلالة التي تعرف بها عادة. ولكن السياق الداخلي (اللغوي)، بكل ما يُكوّنه على المستويين، الرأسي والأفقي أكثر أهمية من السياق الخارجي (الموقف)، وهو أكثر اقترابًا من طبيعة الدراسات الأسلوبية ذات الطابع العلمي الموضوعي.

ونود أن نشير هنا إلى أن ثمة صراعًا خفيًا بين السياق، من حيث هيمنته وسيطرته على النصوص المبدعة تحت خيمته، والنصوص التي تحاول أن تخترق الجُدُرَ، وتُمزق خيمةَ السياق متمردة على قوانينه. فإذا انتصر السياق خاب توقع القارىءفي تلقي عمل شعري بديع، لأن المحاكاة تكون قد قلّلت من قدرة النص على الانفلات من التقليد. وأما إذا نجحت العبقرية الإبداعية في بناء كون لغوي مستقل فإنها تكسب النص الشعري سمة التفرد والخصوصية التي تجعله قادراً على التأثير. ويتبدّى نجاح النص من خلال عقد مقارنة بين المستوى الذي يحدده السياق، والخط الذي وصل إليه المبدع عبر اختراقه لقوانينه. لكن

(١) النحو والدلالة ١١٣. وانظر: دلائل الإعجاز ٦٩.

الاتصال يبقى قائماً حتى إن كثيراً من جوانب النص يتعذر كشفها بدون الرجوع إلى السياق؛ ففيه تكمن معظم مفاتيح النص، لأنه يتوجّه نحو البنيات النفسية والاجتماعية التي ترقد تحت الكيان اللغوي.

فكرة العلاقات :

إن البنيويين، وفي مقدمتهم دي سوسير، هم أول مَنْ نبّه إلى فكرة العلاقات ودورها في الربط بين عناصر الظاهرة، بل إن كل عنصر من عناصرها لا يبرز خصائصه إلا بالنظر إلى علاقته مع العناصر الأخرى. وتتعدد الوظائف (البنيوية) في القصيدة ويختلف ترتيبها، ويعود ذلك إلى الرؤية التي تُبْنى على أرضيتها، «ذلك أن ترتيب الوظائف في القصيدة يخلق شبكة من العلاقات بين الشرائح المكونة لها، والعلاقة بين هذه الشرائح هي بالضبط مصدر خصوصية الرؤيا التي تنبع منها القصيدة وبها تفيض، ولقد كشفت المقارنة بين معلقتي امرىءالقيس ولبيد من هذا المنظور عن التضاد الجوهري بين رؤياهما للوجود المرتبط جذرياً بتباين ترتيب الشرائح المكونة لكل منهما»(١). وقد أوضح فلاديمير بروب Propp في تحليله البنيوي لحكايات الجنيات Fairytales أهمية ترتيب الوظائف البنيوية Functional Analysis في معمار الحكايات، كما كشف عن علاقة ذلك الترتيب بالرؤية التي تصدر عنها تلك الحكايات. وهو ما يمكن أن يكشف عنه الجانب التطبيقي في هذه الدراسة على نحو تفصيلي.

ويَقْسم تودوروف العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة للنص «إلى مجموعتين كبريين: علاقات بين عناصر مشتركة الحضور(حضورية)، وعلاقات

(١) الدكتور كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة ٢٥.

بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة (غيابية)، وتختلف هذه العلاقات إنْ في طبيعتها أو في وظيفتها . . »(١).

ومن المعروف أن العلاقات الحضورية علاقات تشكيل وبناء، وهي علاقات تجاور قائمة في النص على المستوى الأفقي الذي تحدث عنه سوسير، وهو التأليف عند النقاد العرب القدماء. وهو يتكامل من خلال النظام النحوي بعلاقاته التي تتخذ أوجهًا مختلفة انطلاقًا من اختلاف الأساليب في خصوصية بنائها، ومن خلال التفاعل بين الوظيفة النحوية والمفردات التي تشغلها في خيمة الموقف والسياق. أما العلاقات الغيابية فهي علاقات تقوم بين عنصر ما في النص، وليكن مفردة أو تركيبًا وبين ما تستحضره تلك المفردة أو تستدعيه من مواقف خارجية أو ذكريات أو تداعيات (نظام التداعيات)، وهي أمور نفسية ؛ بدليل تباينها من متلقٍّ إلى آخر. إن «أيّ دالٍّ في لغة ما لابد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر، وكذلك أيّ صورة ذهنية مدلول عليها لابد أنها واجدة أكثر من دالٍّ في نسيج نفس اللغة المعنية»(٢). أما العلاقات الأخرى فهي علاقات استبدالية، تقوم على المقارنة الواعية بين المفردة والمفردات التي تنتمي إلى حقلها الدلالي لتبيّن الكلمة الأكثر ملاءمة للتركيب الشعري، وهو ما سنتحدث عنه فيما بعد.

وتجدر الإشارة إلى أن كل عنصر من العناصر المكونة للنص بدءًا من أصغرها وصولاً إلى أكبرها، وهو البنية المتكاملة، تقوم بينه وبين فكرة النظام البنيوية وشائج قوية ؛ على أن يكون لكل وحدة وظيفة متميّزة عن غيرها من الوظائف، لكن أيّ تبدّل يصيب بنية الوَحدة يؤثر بدوره على الوحدات

---

(١) الشعرية ٣٠.

(٢) د. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٥٤.

الأخرى، على الرغم من أن بنية النص لا تعني تكويناً فوضوياً ساذجاً للوحدات، لأن هذه الوحدات تأخذ سمتاً معيّناً في النص تفقده في حالة عزلتها عنه، وهذه فكرة جوهرية في النظرية البنيوية.

ولو حاولنا أن نستسقط، عمداً، فكرة العلاقات، من حيث اتصالها بوظائف الوحدات، لخرجنا من النص بمجموعات من الإحصاءات والتصنيفات لطبيعة الوحدات لا تتقدم بقضية البحث، بل قد تخُرِجنا من حيّز الدراسات النقدية الواعية لتغرقنا في أمورٍ لا علاقة لنا بها.

وإذا كانت الدلالة الكلية لنظام البنية هو ما يشدّ العناصر المكونة إلى مركز واحد، وهي كما يصورها البنيويون أشبه ما تكون بأسلاك عجلة الدرّاجة التي ترتبط جميعها بنقطة رئيسة في مرتكز دائرته، فإن النص الشعري يتميز بأن فيه بؤراً أخرى تختلف من حيث أهميتها، فإذا كان العنصر ذا هيمنة وقوة فاعلية فإنه يصنع دائرة خاصة، ولكن الدوائر تنتمي إلى المحيط الذي يشملها جميعها. وليس شرطًا -كما قلنا- أن تكون العلاقات بين دوائر النص أو عناصره قائمة على التوافق، بل قد يُبنى النظام على التناقض بين الأجزاء. وتشترك علاقات التماثل والتناقض في صناعة النظام على نحو متساوٍ، وقد تزيد إحداهما على الأخرى؛ فينطبع النص بطابعها. ويبدو أن العلاقاتَ في بعض النصوص تتسم بالتعقد لدرجة أن المحلل الأسلوبي يعاني معاناة كبيرة في سبيل كشف نوعية العلاقات وتحديد معالمها، وهذا يحتاج إلى ثقافة معرفية وخبرة جمالية ومرونة وحركية في التطبيق، يكتسبها من الدُّربة والمران على مقاربة النصوص الشعرية.

الاختيار والتأليف :

إن ثمة صلة قوية بين قانون «الاختيار والتأليف» وفكرة «العلاقات»، فعن طريق هذا القانون البنيوي تتحدد العلاقة بين أجزاء النظام في إطار البنية السطحية للنص الشعري.

تزخر اللغة بإمكانات كثيرة تُطرح بين يدي المُبْدِع، وهو حرٌّ في اختيار المفردات التي يستعملها في صياغة التراكيب الشعرية، ويمتلك الحرية ذاتها في التأليف بين تلك المفردات على أنحاء خاصة يتفرد بها. وفي مجال المفردات ثمة صيغ كثيرة، فمن الجموع -مثلاً- صيغ متعددة من جموع التكسير، مثل: صبيان، صبية، وجَهَلة وجُهّال وجُهَلاء، غلمان وغلْمة، بالإضافة إلى جموع التصحيح للمذكر والمؤنث. فالشاعر يختار صيغة من الصيغ ويترك الصيغ الأخرى لأسباب قد نعلمها أو نجهلها، ولكنه يحسّ فيها بإضافة لا تتوافر للصيغ الأخرى. أما في مجال الأسماء والأفعال والحروف في خيمة نظام البدائل، الذي يعود إلى الحقول الدلالية؛ فيقوم الشاعر بمقارنة محمولات الكلمة بمحمولات بدائلها ليقف على أسرارها الخفية أو ما تمتاز به على غيرها من الكلمات، من حيث قدرتها على القيام بوظيفتها لتصوير تجربته الشعرية.

وهذا يعني أن ثمة أمرين يتحكمان في عمليات اختيار المفردات، هما: صيغ الكلمات، ودلالاتها المعجمية. وثمة هيئات مختلفة ومتعددة لتلك الصيغ، وكل صيغة لها دلالتها الخاصة النابعة منها. أما الدلالات المعجمية فإنها تنزلق من معدّل الاستعمالات إلى دلالة خاصة نابعة من التركيب الشعري الذي تحدّده الأبنية النحوية وعلاقاتها.

وفي بنيات التراكيب الشعرية قد يختار الشاعر كلمة لتماثل كلمة أخرى سبقتها، أو لتوازيها في وزنها، أو لتضادها في معناها، أو للترادف معها.

وفي إدراكي أن خاصية الاختيار ليست مقصورة على الكلمات، ولكنها تتعداها إلى التراكيب، فالشاعر يختار نسقًا تركيبيًا من بين أنواع «الاحتمالات النحوية الممكنة عقلاً في خلق أنماط تركيبية ترتبط به وتدل عليه. وبهذا يتميز مبدع عن آخر بقدرته على أن يوقع اختياره على بعض الإمكانات دون بعضها الآخر، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض . . إن معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية، تهيّىء للمبدع -بشكل أو بآخر- أن يقدم المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والخفاء، والزيادة والنقصان»(١).

ولعل نظرية النحو التوليدي عند تشومسكي، بما طرحته من قواعد تحويلية : كالترتيب والزيادة والحذف بما تتيحه من حرية لعبقرية الإبداع، تكشف عن قواعد حركية ذلك الإبداع وطاقاتها في الاختيار. وكانت فكرة «البنية العميقة» قد «نتجت من الجمع بين المنهج العقلاني في دراسة اللغة، وهو المنهج الذي يلتزمه تشومسكي، وأساسه تفسير الوقائع اللغوية بنشاط العقل، وبين المنهج التوزيعي Distributionist السائد في دراسة اللغويين الأمريكيين، ومؤداه تفسير المعنى بسلوك الكلمة لاغير، أي أن ما يسمى «معنى» الكلمة ينحصر في مواضع استعمالها، أي المناسبات الاجتماعية التي تقال فيها والكلمات التي تسبقها أو تتلوها . .»(٢). والنشاط العقلي عند تشومسكي يتشابه، إلى حد بعيد، مع المعنى النفسي عند عبد القاهر، الذي يأتي قانون الاختيار والتأليف المتعاضد مع الموقف لتصويره وإبرازه. وإذا كان المعنى النفسي هو صورة الواقع وقد انعكست على صفحة روح الشاعر، ولم يحدد عبد القاهر كيفية تكوينه، فإن النشاط العقلي لا يعدو أن يكون تخطيطًا مجردًا لأبنية الكلام وهياكله . ويأتي المنهج التوزيعي ليخرج هذا التخطيط إلى حيز الوجود؛

(١) د. محمد عبد المطلب، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ٣٢ .

(٢) اللغة والإبداع ٥٢ .

ليكسو العظم لحماً. ولذلك فإن المحلل الأسلوبي يعمل على رصد التخطيط العقلي ويتخذه دليلاً على نمطية الأسلوب والقيم النفسية الراقدة تحت بنائه السطحي.

ويُسلمنا قانون الاختيار والتأليف إلى فكرة الانحراف، التي تستدعي بدورها أهمية السياق كمعيار، لأن الانحراف هو ابتعاد عن السياق أو محاولة لإنشاء سياق جديد في قلب السياق القديم. كما أن خاصية الاختيار والتأليف هي التي تؤدي إلى عدول الشاعر عن مسالك أسلوبية ليصدر عن مسالك أخرى مغايرة لما هو سائد في سياق الجنس الأدبي، والنتاج الكلي للشاعر.

ويؤدى عدول الشاعر (الانحراف) عن الصيغ السائدة إلى صدمة القارىءعلى نحو يُولّد دهشة واستغرابًا لديه؛ لأن الكلمات التي تتجاور لصنع التركيب الشعريّ لا يتوقعها القارىءأن تكون على الشاكلة التي وردت عليها، فحين يقول الشاعر: (والشمس كتلة ظلمة) فإنه يستبعد ذلك التشابه الغريب بين الشمس والظلام، وهما عدوان لا يلتقيان. لكن هذا الانحراف إذا كان مستغربًا عند بعض المتلقين فقد يكون عاديًا أو شبه عادي عند آخرين، ويعود ذلك إلى ثقافة القارئين واطلاعهم على ما يبدعه الشعراء. إن الذين لم يقرءوا إنتاج الرومانسيين، ولم يتعرّفوا إلى كيفية تركيبهم لصورهم الشعرية المكثفة قد يُدْهشون، في الوقت الذي لم تعد تلك التراكيب قادرة على أن تثير استغرابًا عند الذين اطلعوا عليها في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن العشرين. وفقدت تلك التركيبات قدرتها على أن تشكل -عندهم- ظاهرة أسلوبية؛ لأن ثمة ظواهر أخرى كسرت ذلك السياق، وبنت على أنقاضه سياقات جديدة. إن سيادة أي انحراف أسلوبي يجعله يتحول تلقائيًا إلى سياق أدبي، يمثل معيارًا، كما سبق لي أن قلت.

ويتوجه نقاد الشعر -عادة- إلى النصوص لمقاربتها على نحو يكشف عن خصائصها وسماتها في قصيدة من القصائد، أو في ديوان شعري، أو مجموعة دواوين لشاعر معين، أو شعراء في فترة زمنية محدّدة، على أن يتناول كلّ مرحلة على حدة، ليستخلص منها جميعًا ما استقرّ من تلك السمات، فيرصد مقدار التغير أو التطور الذي أحدثه المُبْدِع في هذه السمات عبر النص المدروس. فجَهْدُ الشاعرِ مُوَجّهٌ نحوها، وعلى قدر ما يُطَوّرها في اتجاه التأثير مبتعدة عما هو قائم؛ يكون انحرافه عن الأصل؛ الأمر الذي جعل عالمًا لغويًا كابن جني(ت ٣٩٢هـ) يذهب إلى أن العربي إذا قوي طبعه لم يبال أن يقع الشذوذ في شيء من كلامه، منحرفًا بذلك عن «المطرد» و «الغالب» و «الكثير»(١).

وليس شرطًا أن يكون المبدع واعيًا بما يحدثه من انحراف، لكن تَيَقّظ المتلقي أو قدرة هذا الانحراف على إيقاظ المتلقي إليه أمر في غاية الأهمية، وإنْ لم يكن الانحراف قادرًا على ذلك فإنه يفتقد أعظم وظائفه الجمالية. «ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب -فيما يرى ريفاتير- إلى اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارىء»(٢).

إن المتتبع لعمليات رصد تطور التصوير الشعري وتنمية أدواته منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث يستطيع أن يتوصل إلى أن إمكانات العربية هائلة، فيما أتاحته للشاعر المُفْلِق من انحرافات، تجلّت فيما أحدثه الشعراء في الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية والرمزية، والتفنن في الرسم بالكلمات. وكثيرًا ما كان الشاعر يصدم القارىءبصور لم يكن يتوقع بناءها على تلك الشاكلة الجديدة التي يقتضي فيها مواقف فريدة وإحساسات لا تأتي إلا نادرًا، كتجلّي الصوفي في لحظات أشبه ما تكون بالبرق الخاطف.

---

(١) انظر: ابن جني، الخصائص ٢: ٣٩٢، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م. وانظر: اللغة والإبداع ٧٨.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

وتسهم الطريقة الإحصائية في تعيين الانحراف، فقد يرصد الباحث الأسلوبي سمة أو مسلكًا أسلوبيًا يتردد في مساحة النص الشعري على نحوٍ متواتر، حتى إنْ لم يكن في تلك السمة ما يغاير السائد والمألوف، لكنها تفرض نفسها على القارىء بإلحاح ليس متوافرًا في النصوص الأخرى. وسبق أن مثّلنا باستعمال عبد الحميد الكاتب للحال بكثافة لافتة للنظر، على الرغم من أن استعمال الحال ليس فيه شذوذ أو خروج عن القيم اللغوية السائدة.

والحقيقة أن عملية البحث عن الانحرافات في الأساليب الشعرية والأدبية بعامة، يُشكّل جانبًا من جهد الناقد لاستكشاف الجديد في نظرة الفنان لبنية الكون، أو لرصد الحالات الذهنية وفاعليتها في إحداث الجديد في لغة الأدب؛ لأن «الإثارة الذهنية - فيمايقوله سبيتزر- التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لابد وأن يكون لها انحراف لغوي مرافق، عن الاستعمال العادي»(١).

واكتست نظرة البلاغيين العرب القدامى إلى الاختيار والانحراف بطابع المحافظة؛ فالجاحظ -على سبيل المثال- يرى أن للغة مستويين: مستوى الاستعمال العادي للغة، ومستوى الاستعمال الفني الخاص، ويتميّز هذا المستوى الفني بمبدأ اختيار اللفظ، فهو ينفرد في نظر الجاحظ بـ «الصنعة» و «الصناعة» و «التماس الألفاظ وتخيّرها». ولقد نبّه الجاحظ إلى مقاييس عدّة لاختيار اللفظ، «منها أن يكون غير شاذ، وأن لا يكون قاصرًا عن أداء المعنى ولا متجاوزًا لحدود المعنى المقصود»(٢). ويعود نَعْتي لهم بالمحافظة لأنهم اقترحوا عدم شذوذ اللفظ من ناحية، وعدم مجاوزته للمعنى المقصود من

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب ١٨٩.

(٢) انظر: الدكتور عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، ١٣٧-١٥٨.

ناحية أخرى، الأمر الذي جعلهم يقفون على خطٍّ مقابل للمحدثين؛ فالمعنى في النص -كما يحدده السيميولوجيون- جسم عائم، ومن حق القارىء أن يشارك المبدع في إنتاجه، وهنا تنتفي فكرة المعنى المقصود.

وعُني عبد القاهر الجرجاني، في نظريته للنظم، بالبحث عن علاقات الكلمات المتجاورة أو غير المتجاورة في إطار أبنيتها النحوية داخل التركيب اللغوي، بعد انصهارها في بعضها لتشكل صورة أو إيقاعًا. «ولا شك أن الأشكال المتنوعة لهذه العلاقات قد استأثرت منه باهتمامات مكثفة، ومتابعات متنوعة انتهت إلى ربط الصياغة بسياقات تعبيرية محددة، كالربط بين سياق الحذف والوقوف على الطلل مثلاً . .»(١).

ولعل نظرية التركيب اللغوي في الشعر (النظم) تبرز في أعظم صورها، خاصة على المستويين الاستبدالي والتوزيعي حين يقول: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبها إياها إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب. وكذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم»(٢).

وهذا النص النقدي يضع الأسس النظرية لمفهوم نظرية النظم، كما يفرز مفهومًا واضحًا لدور الشاعر في صياغة أسلوبه المتفرد، ويكشف عن أهمية ذلك الدور في بناء ذلك الأسلوب بما فيه من كلمات وجمل مع ترتيبها وصهرها في النص الشعري.

(١) النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ٢٨.

(٢) دلائل الإعجاز ٤٤.

وكان ابن جني قد أشار إلى قانون الاختيار وفلسف مرتكزاته فقال: «فكانت الأصول وموادّ الكلم معروضة لهم وعارضة أنفسها على تخيّرهم جرت لذلك مجرى مال مُلْقىً بين يدي صاحبها. وقد أجمع إنفاق بعضه دون بعضه، فاختار ما تناوله للحاجة إليه وترك البعض لأنه لم يُرد استيعاب جميع ما بين يديه منه»(١).

وما دمنا نقارب فكرة الاختيار والانحراف فمن حقنا أن نتبنى رأيًا يلغي ظاهرة الترادف Synonymy في اللغة، فليس هنالك كلمتان مترادفتان في المعنى، وإذا لم يكن ثمة ترادف بين الكلمات فمن الأوْلى والأحرى ألا يكون هناك ترادف بين التراكيب. وعلى الشاعر أن يختار التعبير الأكثر ملاءمة لما يريد الإفصاح عنه؛ واضعًا في اعتباره خصوصية الموقف الداخلي وظروف الموقف الخارجي؛ وهو -بعينه- ما روّجت له نظرية النحو التوليدي التحويلي Transformational Grammar التي تذهب إلى «أن التركيب الواحد يمكن تحويله إلى عدة تراكيب في المستوى السطحي، ولكنها تَعْني في النهاية الشيء نفسه المعنيّ بالتركيب الأول. وهذا يتيح إيجاد البدائل الأسلوبية التي يُوقِع عليها الأديبُ اختيارَه(٢). على أن الأسلوبيين يشترطون أن تتوجّه اختياراتهم لصنع طاقة الضغط الموجهة نحو التأثير في نفسية المتلقين، كما ذهب إلى ذلك شارل بالي منذ مطلع القرن العشرين. وإنْ لم يجعل هذا الضغط مقصورًا على الظاهرة الأدبيب. وهو ما ذهب إليه كراسو M. Cressot، وهو أحد تلاميذ بالي، فرأى أن «قانون الاختيار ليس وقفًا على الظاهرة الفنية في تعريف الحدث الألسني وإنما هو عَقْدٌ من الوعي المشترك

(١) الخصائص ١: ٦٥.

(٢) النحو بين عبد القاهر وتشومسكي ٣٠.

بين الباث والمتقبّل في جهاز التخاطب عامة»(١).

إن الحرية التي يتمتع بها الشاعر في الاختيار ليست حرية مطلقة، وعلى درجة واحدة، بل إن هذه الحرية تختلف من عنصر إلى آخر من عناصر التأليف. فإذا كان الشاعر قد وضع حجر الأساس (الكلمة الأولى)، وهو حُرٌّ تماماً في ابتداعها، فإن حريته تتناقص في إتمام الجملة على نحوٍ يحقق فيها أغراضه الجمالية.

فحين يقول الشاعر ممدوح عدوان في قصيدته «الحرب تزهر أطفالاً»(٢):

كُنّا في الصَّحْراءْ
ظمأى نبحثُ عن قطرةِ ماءْ
ننتظرُ الغيثَ فلا يأتي
من أيّ سماءْ

فإن كلمة (الحرب) في جملة العنوان، وضعها الشاعر بحرية مطلقة، حيث كان في مكنته أن يستبدل بها كلمات أخرى تتفق معها في دلالتها، مثل: (الهيجاء، المعمعة، القتال، العراك.. الخ)، ولكنه آثرها لخصائص دلالية كامنة فيها. وإنْ كانت التجربة الشعورية وملكته الإبداعية ونوعية ثقافته وخبرته قد أملَتْ هذه الكلمة على الشاعر ليفتتح بها جملته الشاعرية. أما المسند (الجملة الخبرية) فهو - هنا - ليس حراً في ابتداعها بل مقيّد بما تُمليه عليه العمليةُ الإبداعية، وغالبًا ما يكون الأمر عن غير وعي تام بها. ولكن المسند إليه

(١) الدكتور عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٧٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ٢: ٧٤، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٦م. وقد أفدنا في تحليلها من الدكتور عبد الله الغذامي في حديثه عن «مدار الإجبار الركني»، الخطيئة والتكفير ٢٧٧ وما بعدها، وليس ضروريًا أن نتفق معه في الآراء التي طرحها وإنْ اتفقنا معه في منهجية التناول.

(المبتدأ) هو الذي استحضر (الخبر) على هذه الشاكلة التي ورد عليها . وكان في مُكْنَته أن يأتي بتركيب لغوي آخر لا علاقة له بهذا الخبر للوهلة الأولى، وإنْ كانت تلك التراكيب المفترضة تسبح في فضاء واحد؛ الأمر الذي فرض على الشاعر أن يختار هذا الخبر بالذات ليكون أكثر مناسبة للموقف الشعوري الذي يصدر عنه ، وعليه تكون حريته أقل وإنْ بدا للناظر بأنه يتمتّع بكامل حريته في ابتداع ما يريد . وهو ما يمكن أن يقال في تحليل بقية الجمل التي ورد ت في الأشطر الشعرية المذكورة.

وثمة نقطة تجدر الإشارة إليها ، وهي أن أي اختيار للمفردات ، ومواقعها، وترتيبها، إذا كان يكسر السياق، ينبغي له أن يكون مقبولاً لدى أذواق المعنيين بالشعر ، وقد يجرّنا هذا إلى قضية معقدة تُدخلنا في دوّامة علم النفس، للوقوف على طبيعة أذواق المتلقّين ودرجات نضجها واختلافاتها ، وهو ما حدث مع مُتَلَقّي الشعر الحر بكل تركيباته الفنية التي استمدت بنيانها من ينابيع الفكر السريالي والصوفي، فتعقدت على نحو كانت فيه غير مستساغة عند الجمهور العريض من المتلقين؛ وإنْ كانت قد أشبعت بعض الأذواق التي تتلهّف إلى الجديد مهما كانت أشكاله . إن عبقرية اللغة قد تسمح بالابتعاد عن الاستعمالات المألوفة، ولكن ليس إلى الحد الذي ينقلب فيه الإبداع إلى هذيان وهلوسة وجنون.

وعلى الجملة فإن قانون الاختيار والتأليف من أخطر الأصول الفنية لعمليات الإبداع الشعري، وأن الشاعر المُتَفَرّد هو مَنْ يفلح في الضرب على أوتار ذلك القانون على اختلاف الأزمنة والأمكنة، بل وفي اللغات الإنسانية جميعها.

السمات الأسلوبية :

إن النص الشعري لا يعدو أن يكون لوحة فسيفسائية، أشد بقعها اللونية قدرة على بهر أنظار القارئين، يُطْلق عليه الأسلوبيون البنيويون «سمات أسلوبية». وأن الكل الشامل لهذه السمات هو الأسلوب، وهي خصائص تتفاعل فيؤثر بعضها في بعض، لكنها ليست متجاورة أو ليس شرطًا أن تكون متجاورة، وإنْ كانت إشعاعاتها الجمالية تدفع المحلل الأسلوبي إلى الربط بينها على نحوٍ من الأنحاء.

وليس ضروريًا أن تتلبّس السمة الأسلوبية شكلاً بلاغيًا جاهزًا، كأن تكون استعارةً أو رمزًا أو مقابلة تصويرية، وإنما تكون وسيلة التعرّف إليها هي مفاجأة القارىء وإدهاشه، وهذا هو مرتكز الفن عند فلاسفة الجمال على اختلاف توجّهاتهم، ولكنها بلغت أوجها عند السرياليين الذين هَتفوا وراء ما يُدهش ويَغْرب؛ فقال أندريه بريتون A. Breton: «إن العجيب جميل دائماً، وكل ما هو عجيب جميل، بل إنه لا جميل في الدنيا إلاّ العجيب»(١). لكن الأسلوبيين يربطونها بموقفها وسياقها حتى لا تصل حدّ الإبهام والإغلاق. وكان ريفاتير، وهو معاصر للسرياليين، قد ذهب إلى أن «قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا، بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق»(٢).

وقد فلسف ريفاتير هذا الإدراك الجمالي للسمة الأسلوبية حين قارب مقياس التشبّع الذي يُشكّل بحثُه إضاءةً لمفهوم «السمة». لأن «التشبّع» و «المفاجأة» نقيضان، فقدرة أي سمة على إحداث المفاجأة تتناقض مع اطراد

(١) انظر: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا سنة ١٩٧٢م.

(٢) الدكتور عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ٨٢.

ورودها ، وتواترُ الخاصية يُضعفُ من طاقتها التأثيرية . وقد «استعمل ريفاتير مجازاً للدلالة على أن الخاصية الأسلوبية هي بمثابة المادة المُنحَلّة، والنص بمثابة السائل، فإذا تكررت السمة الأسلوبية باطّراد تشبّع النص فلم يعد يطيق إبرازها كعلامة مميّزة»(١).

إن التعبيرات الأسلوبية المحكمة، المرتبطة بدلالات محددة غير قابلة للاستبدال، و «كلما أمكن تعويض التعبير الذي أجراه المؤلف بتعبير آخر ممكن، بدون إلحاق ضرر بأثره، جاز اعتبار التعبير الأول اعتباطيًا، وكلما كان ذلك غير ممكن، وجب الإقرار بتبريره، أي بقيام مناسبة بين التعبير الأول وظواهر أخرى في النص، وبوجود ضرورة لاستعمال ذلك التعبير، وتوافر هوية بها يُعرف النص ، وحصول سمة من سمات الإنشاء»(٢).

وتتحقق هوية النص من خلال السمات الأسلوبية التي تتبدّى في كل خليّة من خلاياه وتطبعه بطابعها فتهيمن عليه هيمنة تامة، كأن يتكىء شاعر من الشعراء في تعبيره عن تجربته على بعض التقانات ، كاعتمادهم -مثلاً- على بنيات رمزية خاصة، أو على صيغ استعارية ترتكز إلى التشخيص أو التجسيم أو التجريد، أو يقيم أسلوبه على مفارقات تصويرية، أو غير ذلك من الأساليب. لكنه من الصعب علينا أن نربط بين صيغ تعبيرية معينة وقيم شعورية محددة ربطًا لا انفكاك معه؛ لأن الشاعر دائم البحث عن صيغ جديدة وتقانات أكثر بكارة للتعبير عن خصوصياته ورؤاه المتفردة، وهو ما يتيح له الانفلات من عقال القوالب الجاهزة المرتبطة بمواقف محددة سلفًا . وفي الجانب المقابل قد تفقد بعض التعبيرات خصوصيتها لأنها تستخدم في سياقات متعددة

---

(١) السابق ١٦٦ .

(٢) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية ١٢٦ .

ومتباينة . يقول أوستن وارين» Austin Warren ورينيه ويليك Rene´ Wellek : «إن صوراً معينة أو خواص معينة في تركيب الكلام قد تتكرر كثيراً، وفي سياقات عديدة مختلفة، إلى حدّ لا يمكن أن يكون لها معنى تعبيري»(١).

ولكن هذين الناقدين، اللذين نَحَوا منحى أسلوبيًا، لا يستبعدان، نهائيا، قيام صلة من نوع ما بين بعض التعبيرات اللغوية وقيم شعورية وفكرية معينة، ويذهبان إلى أن «تأسيس صلة نوعية بين الخصائص الأسلوبية والآثار لا تبدو أمراً مستحيلاً. وأحد السبل إلى تحقيقها هو أن نُظْهِر أن صوراً معينة تعاود الظهور مرة بعد مرة، مقترنة بصور أخرى متكررة ، في مقاطع ذات منحى معين في معناها : سأم أو هزل أو رشيق أو فج»(٢).

إن الدراسة العلمية، التي تعتمد على أصول موضوعية بحتة، فيما لاحظه شارل بالي، تثبت أن ثمة سمات أسلوبية «معينة قوية التأثير ولكننا نستطيع أن نهملها، في حين أن هناك سمات أخرى لا يُلْتَفَتُ إليها مع أنها سمات مميّزة حقًا»(٣). ويعود ذلك إلى أن النظرة العلمية للحقائق الجمالية ليست كافية، في بعض الأحيان، للكشف عن مواطن الجمال وقواه التأثيرية، كما أنها، في أحيان أخرى، ليست صالحة أصلاً للقيام بهذه الوظيفة المعقدة ، وهي أشبه ما تكونَ بعملية تشريح القلب للوقوف على الحالات الوجدانية فيه. لأن للفنون الإنسانية طبائعها وحقائقها التي تغاير، جوهريًا ، الحقائق العلمية . وأكبر دليل على ذلك أن قارئًا ما قد يربط بين بعض الخصائص الفنية والحالة

---

(١) نظرية الأدب ١٨٤ .

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) اللغة والأبداع ٦٦ .

الشعورية، ثم يأتي قارىء آخر ليهدم ذلك التصور ويرى أموراً مغايرة تماماً لما ذهب إليه القارىء الأول.

ويتشبّث بعض الأسلوبيين بفكرة «الكلمات المفاتيح» لمجاوزة صعوبة الكشف عن الحالات الوجدانية الراقدة تحت التراكيب اللغوية للشعر، ولتظلّ النظرة العلمية قوية الهيمنة على مقارباتهم. فهذه الكلمات تكون بمثابة مصابيح تهديهم إلى العوالم الداخلية للفنانين، أو لافتات تشير إلى اتجاهاتهم، ومؤشرا على نوعية اهتمامات الشاعر، وعى ذلك أو لم يعه. ولكنها تظل قاصرة، عاجزة عن الكشف عن البنيات النفسية والذهنية للمبدعين. وتعود هذه الفكرة إلى دي سوسير ومن بعده ريفاتير، لأن «نواة المرجع النصّي أو هوية الجهاز عند سوسير تنحصر في كلمة واحدة يُعاد اكتشافها مُتَفَرّقة في مواطن مختلفة من النص، ومُوَزّعَة على طول الجُمل، في حين يرى ريفاتير أن المرجع النصّي كامن في التحويلات المعجمية التي تطرأ على معطى دلالي ما . . ذلك أن النواة الدلالية، كعلامة المرض العصبي - يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر في مواطن أخرى من النص انفجار البركان، فتخرج في أشكال علامات أخرى، أي في أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها»(١). وقد اتخذ كلٌ من هذين الباحثين الأسلوبيين فكرة «الكلمات المفاتيح» وسيلة من الوسائل للوصول إلى مركز الإبداع والنواة الدلالية فيه.

وإذا كان الأسلوبيون قد لجئوا إلى «الكلمات المفاتيح» للبحث عن النواة الدلالية فإنهم استخدموا عنوان القصيدة كذلك، لأن «العنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عمومًا . . إنه الإشارة الأولى التي يرسلها المُبْدِع إلى قارئه، وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مُبْدِعه، إنه

(١) محمد الهادي الطرابلسي، النص الأدبي وقضاياه ١٢٤.

الرابطة الأولى والأخيرة بين الكاتب والعمل الأدبي والقارىء»(١). وهذا يعني أن العنوان يهدي القارىءإلى الطريق الذي يصل به إلى النواة الدلالية التي يُسْعى إلى الوصول إليها.

وفي تصوّري أن العنوان كثيرًا ما تُشكّل تركيبته اللغوية سمةً أسلوبية، ويبدو ذلك في قصيدة «الحرب تزهر أطفالاً» التي سبق ذكرها للشاعر ممدوح عدوان، فإن مقارنة بين النسيج اللغوي للعنوان والأشطر المذكورة تشير إلى المفارقات بين الأسلوبين، فبينما تجلّت المجاورات المدهشة -في العنوان- متمثلة في هذه الاستعارات المُكَثّفة والمُركّبة غير المُتَوَقّعة: (الحرب تزهر/ تزهر أطفالاً)، جاءت الأشطر بعده خالية تمامًا من الصور الشعرية؛ حتى إنْ كانت إمكانية قراءة القصيدة قراءة رمزية واردة. ومن هنا كان العنوان لافتًا وناتئًا فوق أرض سهلة ومستوية. وفي قصيدة «في ظلّ وادي الموت» للشاعر أبي القاسم الشّابيّ التي يُشكّل عنوانُها سمة أسلوبية، وذلك بما فيه «من الصراع بين دلالات المفردات» وكأنها لا تريد أن تنصاع بسهولة إلى هذه الإضافة المزدوجة، فـ«ظل الوادي» عبارة توحي بالرّاحة . . ولكن الوادي، هنا، ليس واديًا عاديًا، بل هو واد من نوع مخصوص: وادي الموت الذي نرهبه مادمنا أحياء. ومن ثَمّ ينفث هذا المضاف إليه الثاني شيئًا من الرهبة في المضاف الأول. فلا يعود الظل أمنًا ورضى، بل يستحيل توجّسًا وخوفًا، وتتداعى في أذهاننا معان أخرى لكلمة الظل . . وهكذا تتضمن الإضافتان في عنوان القصيدة موقفين وجدانيين متعارضين . . و(القصيدة) ليست إلا محاولة لحل هذا التناقض»(٢).

ومهما أسرف الأسلوبيون في اعتبار الشكل في النص الأدبي أساسًا لنشاطاتهم

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب ٧٤.

(٢) السابق ١١٣-١١٤.

ومحوراً لمقارباتهم، فإن الشكل بكل ما يبنيه وفي مقدمتها السمات الأسلوبية، يهدف إلى توصيل دلالة ما إلى القارئين.

ومن أعظم السمات التي برزت عندهم، وحظيت باهتماماتهم هي سمة التقابل، وقد عرضنا لها وقدمنا بين يديها أمثلة توضح المقصود منها. وقد بدأت أهميتها تظهر، في وقت مبكر، عند علماء الألسنية المحدثين، وبدا ارتباطها بالدلالة جلياً في دراساتهم الفونولوجية، وعلى سبيل المثال، هناك «تقابل فونولوجي بين السين والصاد، فكلمة (سائر) تخالف في المعنى كلمة (صائر)، وكلمة (سبر) تخالف في المعنى كلمة (صبر). وهنا نقول بأن السين وحدة فونولوجية والصاد وحدة فونولوجية أخرى. ولكن الفيصل هو التقابل الدلالي في اللغة الواحدة وقد اتخذ شكل التقابل الفونولوجي»(١).

وقد قامت نظرية المقابلات، عند البنيويين، في الأدب على أساس نقض فكرة القيم الثابتة النابعة من الأصول المعيارية التي تُفرض على النصوص من خارجها. وتعتمد هذه النظرية عند ولهلم شنايدر Wilhelm Schneider «على رصد التوازن في الأسلوب من خلال التقابل بين الحسي والمُجرّد، بين عناصر النقص وعناصر الزيادة، بين المحدد والفضفاض، بين البسيط والمزركش، بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب الذاتي.. ويهدف شنايدر من وراء فكرة التوازن إلى البحث عن قوانين القيم داخل الأسلوب ذاته، والاهتداء إلى قوانين نابعة منه بدلاً من قوانين القيم الثابتة التي كانت مفروضة عليه سلفاً ومن خارجه»(٢).

ويُعَدّ هذا التقابل سمة أسلوبية لأنه يرصد المتقابلات في القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، وهي تقانة بنيوية جوهرية تُبرز الفوارق المميّزة بين

(١) د. محمود فهمي حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية ١٦٤.

(٢) د. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية ٦٤.

العناصر المذكورة في البناء الفني. وهو منهج في البناء يُشكّله الشاعر بواسطة العناصر المكونة للقصيدة، على نحو واعٍ أو غير واعٍ. فعلى مستوى البناء - فيما يذهب إليه ريفاتير - «تزداد قوة المقابلة على قدر وضوح النسق، فالسياق القصصي ذو الأفعال الماضية -مثلاً- يهيىء للمقابلة بحاضر تمثيلي منفرد؛ وتسلسل الجملة الخطابية الطويلة يؤدي إلى مقابلة مع متوالية من الجُمل الاسمية القصيرة المنفصلة»(١).

وعلى مستوى المضمون فثمة مقابلات تصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفين، ويُمثّل الدكتور علي عشري زايد لتلك المفارقة بقول بدر شاكر السياب من قصيدته «أنشودة المطر»(٢):

وينثرُ الخليجُ من هباته الكثار
على الرّمالِ رغوة الأجاج والمحار
وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظل يشرب الرّدى
من لجّة الخليج في القَرار
وفي العراق ألفُ أفعى تشربُ الرحيق
من زهرةٍ يربّها الفراتُ بالنّدى

ثمة طرفان متناقضان، أبناء العراق الفقراء يموتون جوعًا وهم يكدحون، والمستغلون يمتصون خيراتهم دون أن يبذلوا جهدًا أو عَرَقًا. «والشاعر يهدف أساسًا إلى إبراز هذا التناقض الجائر بين الوضعين وتجسيده، ولا يهدف إلى مجرد الجمع بين مجموعة من الأضداد..»(٣).

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ١٤٩.

(٢) ديوان أنشودة المطر ١٦٠، دار مجلة شعر، بيروت، سنة ١٩٦٠م.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ١٣٩.

ويقف التماثل بين العناصر المتجاورة، بكل ضروبه على خط مقابل للمقابلات ، ورأى جون كوهين أن التماثل في البناء يكون على صعيد الدال، كالتجانس، وعلى صعيد المدلول كالترادف، وثمة تماثل -كذلك- على صعيد العلاقة(١).

أما التماثل على مستوى المضمون، فيمكننا أن نمثل له بقول الشاعر أمل دنقل في قصيدته «من مذكرات المتنبي»(٢):

أمْثُلُ ساعةَ الضُّحى بين يديْ كافورْ
ليطمئن قلبُه ؛ فما يزالُ طيرُهُ المأسورْ
لا يتركُ السّجنَ ولا يطيرْ!
أُبْصِرُ تلك الشّفةَ المثقوبهْ
ووجهَه المسودّ ، والرجولةَ المسلوبهْ
. . أبكي على العُروبهْ!
. . يُومىء؛ يستنشدني: أُنْشدُه عن سيفه الشّجاعْ
وسيفُه في غمده . . يأكلُهُ الصّدأ!

وقد ارتكزت هذه المماثلة على الاقتران بين وضعين أحدهما: أحداث تاريخية تتخذ من حكم كافور الإخشيدي وشخصيته محوراً لها . أما الوضع الآخر فإنه الطرف المماثل له في العصر الحديث، والجامع بينهما فساد الحكام، وخراب الحال الراهنة للأمة العربية.

وقد تتناصر السمات الأسلوبية فتتراكم مسالك أسلوبية عديدة لخدمة فكرة محددة فيعظم تأثيرها؛ كأن تجتمع خاصيتا المقابلة التصويرية والمماثلة بكل ما

(١) بنية اللغة الشعرية ١٢٦ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ١٨٧ ، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٥م.

ينسدرج تحتها من روافد لتغذّي نقطة معينة في بنية النص ، لأن اجتماع تلك السمات يضاعف من الطاقات التأثيرية لها(١). وفي قصيدة أمل دنقل السابقة اجتمعت سمات التقابل والمماثلة ، وكان التقابل في المضامين قائماً على المقارنة بين شخصيتي كافور الأخشيدي في مصر ، وسيف الدولة الحمداني في حلب ، ليبرز خسّة الأول وضَعَته ورفعة الآخر وعلوّ همته . وقد تعاضدت هاتان الخاصيتان فبُنيت القصيدة على أرضيتهما وتناصر تأثيرهما ، وعظم شأن النص جماليًا .

ومن أبرز السمات التي تتناصر مع العناصر الأخرى في القصيدة التكرار ، وهو رافد من روافد المماثلة ، الذي لا يكاد يخلو منه نص شعري معاصر . ويوظّف الشاعر المعاصر التكرار للضغط في اتجاه إبراز قيم شعورية معينة ، لها أهميتها التي تميّزها عن بقية عناصر الموقف الشعري ، فيأتي التكرار ليحققه جماليًا ، ويخرج ذلك التميّز إلى حيّز الوجود . أما الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إجماعًا على أنه يحقق توازنًا موسيقيًا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته(٢) . ولكني -هنا- أريد أن أنبّه إلى أن مثل هذه الأحكام على أي سمة أسلوبية تقترب من تخوم المعيارية التي ترفضها الأسلوبية ، لأن الأغراض الجمالية للسمات ينبغي لنا أن نستنبطها من النصوص الشعرية ذاتها ، ولكل نص خصوصيته ؛ الأمر الذي يجعل لكل سمة طابعها في كل نص على حدّة ؛ وإن اشتركت مع غيرها في كثير من الأمور .

وللتكرار في الشعر أنماط عديدة ، سواء أكان ذلك على مستوى الصوت الواحد أو الكلمة أو الجملة . وما يعنينا ، هنا ، هو اقتدار

(١) انظر : اتجاهات البحث الأسلوبي ١٥٠ .

(٢) انظر : البنيات الأسلوبية ١٧٣ .

الشاعر على مفاجأة المتلقي بما لا يتوقعه من أنماط التكرار من خلال ثنائية الحضور والغياب. إن الهيئات التركيبية المتكررة تكتسب خصائصها من موقعها ومن تميّزها عن التشكيلات الفنية التي تؤلّف أنساق النص. ولكن هذه الأنساق المتكررة تخضع في توزّعها على مساحة النص لقوانين داخلية يقتضيها نظامه الدقيق، فتظهر مرة لتختفي بعدها«ومن خلال التشكّل والانحلال تنشأ فاعلية الخلق الشعري في ثنائية الحضور والغياب، بذلك لا يتصف إشباع التوقع بالآلية والرتوب، وإنما تعمل المفاجأة على إصابة المتلقي بسلسلة من خيبة الأمل فيزداد توتره وتفاعله مع عناصر البناء في القصيدة»(١).

وقد تطغى بعض أنماط التكرار على غيرها، فتشكل أنساقها نظاماً معيناً؛ يمكننا أن نطلق عليه سمة أسلوبية. وينبغي لي -هنا- أن أستثني نظام الأوزان العروضية التقليدية، التي تلتزم بتكرار إيقاعات البحور الخليلية الموروثة. وينصب اهتمامي على الأنماط الأخرى للتكرار، حتى تتاح للمبدع فرصة حرية التنويع في حالات التكرار، وحتى يكون قادراً على توظيفه على نحو أكثر فاعلية؛ لأنه «وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري والشعائري»(٢).

وتجدر الإشارة إلى أن التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، من حيث توزيع الكلمات على مواقعها وترتيبها ترتيباً ينتج عنه تلك الأنساق المكررة التي تقيم علاقاتها مع عناصر النص الأخرى. ويختلف الشعراء فيما بينهم من حيث اختياراتهم التي يُشكّلون منها تلك الأنساق؛ فمنهم مَنْ يميل إلى تكرار حروف الجر أو الظروف أو أشباه

---

(١) السابق ٣١، ٣٢.

(٢) د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي ٢١٨، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨١م.

الجمل، أو الجمل الاسمية أو الفعلية، ويُقَدّم ويُؤَخّر في تلك الجمل أو مكملاتها، ولكلٍّ منهم أغراضه الجمالية من هذا البناء. ويبقى أن نذهب إلى أن كل شاعر حرٌّ في بناء تركيباته التي يكررها، وحرٌّ -كذلك- في ابتداع أنساق بنياتها.

ومن السمات الأسلوبية خاصية التحوّل، وهي سمة جوهرية في النظرية البنيوية، تعمل، في مجال الفنون الأدبية، على مجاوزة الوظيفة المرجعية لدى الواقع الخارجي إلى وظائف جمالية تؤسس قوانينها المستقلة بعيدًا عن ذلك الواقع العيني؛ فتحدث أثرها في نفسية المتلقي من خلال الطاقات التي تولّدها أنظمتها اللغوية الخاصة. «من هذا المنظور يصبح النص مجموعة من نقاط التجاذب بين قطبين، يجرّه الأول في اتجاه المرجع ويجرّه الثاني في اتجاه معاكس. وهو ما يسمح بالقول بأن النصّ كالجسم الحي لا يقوم إلاّ على قوة سالبة وأخرى موجبة. وهو أخيرًا كشأن كل الظواهر الكونية التي تكتسب حيويتها من القوتين المذكورتين سابقًا»(١).

واستنبط توفيق الزيدي القواعد التي أقام العرب القدماء نظريتهم في التحوّل الدلالي عليها، ورأى أنها أربع قواعد: المقارنة والتداعي والتفاعل والتجاوز؛ فالمقارنة، التي يقوم التشبيه عليها، تقتضي الجمع بين بُعدين، بينهما اشتراك واختلاف معًا. أما التداعي، الذي يُولّد التعبير الكنائي، فيقوم على نظام واحد يشتمل على عنصرين داخليين مختلفين، أصلهما واحد يتداعى أحدهما ليترك مكانه للآخر. وتداعي الكناية يُبْنى على أرض الحقيقة، أما المجاز المرسل والمجاز العقلي فهما من قبيل البناء المجازي. وتقتضي قاعدة التفاعل قيام نظامين مستقلين غير مائلين ينتج من تفاعلهما نظام جديد، منه

(١) توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ١١٧.

الاستعارة(١).

وهذه القواعد الأربع تؤدي إلى إيجاد ظاهرة الاتساع التي تخرق قانون الكلام العادي فتتعدد مدلولاته في مقابل أحاديّتها فتشحن التركيبات بطاقات دلالية وتأثيرية كبيرة، وينتج عنها سمة المفاجأة، وهي أعظم ما يتمتع به النص الشعري. و «في هذه الأنواع المجازية جميعها خاصتان: الأولى أنها تخاطب الخيال، أو بعبارة أقرب إلى الدقة: أنها تثير ارتباطات ذهنية متصلة بعمل إحدى الحواس. وكان الفلاسفة القدماء يمثّلون «المخيلة» بمخزن يحتفظ بالصورة التي ترد إلى الذهن عن طريق الحواس، مع أن للقوة المفكرة عملاً في هذه الصورة أيضًا، بحيث يجوز أن تبعث إلى المخيلة صوراً مخترعة ليس لها وجود في الخارج . .»(٢).

ومن مظاهر سمة التحوّل -كذلك- التقديم والتأخير والذكر والحذف والتنكير والتعريف والالتفات، وقد درسها علم المعاني في البلاغة العربية على نحو واف. ويبرز دور التقديم والتأخير في تشكيل السمات الأسلوبية في قول عبد القاهر الجرجاني: «فتجد سبب أن راقك (الشعر) ولطف عندك أن قُدّم فيه شيء، وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان. واعلم أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم يُقال إنّه على نيّة التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه، وتقديم على نيّة التأخير ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم وتجعله بابًا على غير بابه، وإعرابًا غير إعرابه»(٣).

وكما أن التقديم والتأخير آلية من آليات صنع السمات فإن الذكر والحذف يلعب الدور ذاته ولكن بكيفية مغايرة، وهو ما يقول عنه عبد القاهر الجرجاني

(١) السابق ١٢٠-١٣٥. وانظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ٢٠٧ وما بعدها.

(٢) اللغة والإبداع ٦٨.

(٣) دلائل الإعجاز ٨٣.

نفسه : «إن ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن»(١).

وهو تقانة تتوجّه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الدائرة الدلالية بخلق هالات من إمكانات تفجر العطاء، وتتعدد زواياه باختلاف القارئين وما يحملونه من تجارب متباينة. وتتضافر فاعلية الإيحاء النابع من الحذف مع فاعليات العناصر الأخرى في النص لتصنع الدلالة الكلية.

وهنالك وسائل أخرى كثيرة لصناعة السمات المؤثرة في النص؛ منها تقانات جزئية، ولكن الشاعر قد يتمكن من تحويلها إلى تقانات كلية، أو يستعمل شاعر من الشعراء «حكاية أسلوب معين في ضد ما استعمل فيه أولاً، كأن يستخدم الشاعر الأسلوب الملحمي في وصف منظر يومي تافه، مثلما فعل الشاعر الإنجليزي بوب Alexander Pope في قصيدته «اغتصاب خصلة شعر»، أو الشمقمق في وصف قتله برغوثًا، أو المتنبّي في هجاء رجلين قتلا فأرًا . . »(٢).

ويكتسب هذا النوع من الأساليب طابعًا رمزيًا، وهو ما يمكن أن نطلق عليه «الاستشفاف» كما هو الحال في قصيدة «سلة ليمون» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي . ولكن الشاعر - هنا - يتخلّى عن الطابع التهكمي ليصبغ إبداعه بطابع مأساوي ، وإنْ كانت إمكانية قراءة القصيدة على مستوى الحقيقة قائمة ، فيتجاذب القارىءقطبان ، السطحي والعميق (الأمامية والخلفية Foregrounding-Backgrounding).

وسيبقى الباب مفتوحًا على مصراعيه لكل أنواع الإضافات التي يستطيع بها الشعراء صنع سماتهم الأسلوبية، ويمكننا أن ندخل في هذه الإضافات سمة التضمين Embedding مثلاً .

---

(١) السابق ١١٢

(٢) اللغة والإبداع ٧٥ .

الفصل الرابع

طرائق
التحليل الأسلوبي

بين يدي التحليل الأسلوبي:

اتخذت البنيوية من المنهج الوصفي جهازًا منظماً لكشف مكنونات النص الشعري ومدخراته ومكوناته، مجاوزة بذلك، في عملية انقلابية، المنهج التاريخي المقارن. وتسعى القراءة البنيوية «إلى كشف آلية تَشكُّل النص وشبكة العلاقات التي تتنامى بين وحداته المكونة فيما بينها، وبين هذه الوحدات والنص الكلي، وعلاقة البنية بالرؤية الجوهرية التي تمتلكها الثقافة للإنسان، والطبيعة والزمن، أو باختصار، للشرط الإنساني في أبعاده المتشابكة المعقدة جميعها»(١).

وإذا كان النص خلقًا لنظام ما، له قوانينه الداخلية التي تضبط شبكة العلاقات في النص؛ فإن النقد الذي يتعقّب هذا النظام النصّي، يضطلع بإيجاد نصٍّ جديد، وهذه المقولة لها حضورها في تفكير النقاد العرب القدامى؛ يقول التوحيدي «وفي الجملة كلّ مبتدىءشيئًا، فقوة البدء فيه تفضي به إلى غاية ذلك الشيء، وكلّ متعقب أمرًا قد بدأ به في تعقيبه ويصير ذلك مبدأ له، ثم تنقطع المشاكلة بين المبتدىءوبين المتعقب»(٢). وهذا يعني أن الناقد ينشىءنصًا مستقلاً، لكن استقلاله منقوص؛ لأنه مرتبط بالأصل الذي نشأ عنه، ولولا تلك الأسباب الرابطة بين النصّين لفقد النص النقدي مبررات وجوده.

وثمة ملاحظة ينبغي لنا مراعاتها، وهي أن الناقد يغدو طرفًا مؤثرًا في إعادة تشكيل علاقات النص، لأن تشكيله هذه العلاقات داخل النص يكشف عن علاقات الناقد نفسه بالعالم؛ فمن «خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها

---

(١) الرؤى المقنعة ٣٦.

(٢) أبو حيان التوحيدي، المقابسات ١٥٣-١٥٤، ط. المطبعة الرحمانية، القاهرة سنة ١٩٢٩م. وانظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ١٥٦.

يمارس القارىء أفعال الاختيار ، فتتقدم أفكار بعينها ، وتتراجع أفكارٌ غيرها ، أو تبرز جوانب ، يخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى ، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار»(١) .

وكل منهج نقدي له وجهان ، أحدهما : نظري ، والآخر تطبيقي ، يتفاعلان فيما بينهما . يدخل الناقد مقتحماً النص بسلاحه النظري ، وهو مجموعة الرؤى والمقاييس التي يحملها ، وفي أثناء تطبيقه تتبدّى له أمور ما كان في مُكْنته أن يصل إليها ما لم تُتَح له فرصة المغامرة بمباضعه التشريحية في رَدَهات النص الشعري المدروس . إن الأسلوبية إذا دخلت «مرحلة التطبيق لزمها أن تتحوّل -ككل علم تطبيقي- إلى معالجة مشكلات خاصة ، واكتشاف حنول مستمدة من غيرها ، ولا تصلح لغيرها إلاّ على سبيل الاستئناس أو الاستيحاء . وهذا ما يقصده النقاد العلميون عندما يقولون ، أحيانًا ، إن النقد فن أو خلق . إنما يريد النقاد (أن يقولوا) إن النقد كالإنتاج الفني لا يمكن أن يخضع خضوعًا كاملاً لمثال سابق»(٢) .

وهذا يجعل التفرد والخصوصية سمة للنقد كما هو الحال أصلاً في النص الشعري . ولما كان المنهج الوصفي الذي يتخذه البنيويون أساسًا لمقارباتهم لا يحمل من الأصول النظرية ما يسعف النقاد على تحقيق تلك السمة ؛ فإن السيميولوجيين الذين يستظل البنّيون بخيمتهم ومعهم التفكيكيون ؛ قد أمدوا النظرية البنيوية بعناصر فكرية جديدة رفدوا بها ذلك المنهج ، ليسدوا نقصه ويصلوا به إلى وضع يتلافون من خلاله عناصر النّقص في النظرية البنيوية .

---

(١) اعتدال عثمان ، النص ، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش ١٩١ وما بعدها ، فصول» القاهرة ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، سنة ١٩٨٤م .

(٢) اللغة والإبداع ٦١ .

ويجاوز السيميولوجيون والتفكيكيون المدخل الوظيفي للغة النص الشعري إلى دلالات الكلمات والتراكيب، وإذا كانوا يعتقدون باعتباطية الإشارة، فإنهم يذهبون إلى أن اعتباطية الدلالات تلجمها الأعراف السائدة أو تلك التي انحدرت إلى الأدباء من التراث فيما يقره رولان بارت(١). فالإشارات -هنا- تظل تحيل إلى إشارات أخرى، وكل إشارة تثير في ذهن المتلقي قيماً نفسية واجتماعية ودلالية قد يُثار غيرها في ذهن متلق آخر.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى ما أقره عبد القاهر الجرجاني من أن هنالك معنى، ثم يأتي، بعده، معنى المعنى، والمعنى الأول هو المعنى الظاهري، أما المعنى الآخر فهو المعنى الخفي (المعنى الإيحائي Connotation) الذي يترك أثرًا في نفسية المتلقي، وهو الهدف المنشود من البناء الجمالي(٢). وتعمل السيميولوجية على إيجاد نظام للمعاني؛ الأمر الذي جعل رولان بارت يحدد مسارين للنقد الأدبي:

أحدهما: يطلق (الدال) إلى أقصى ما يمكن أن يذهب إليه إلى ما بعد التحلل (تتحول القراءة إلى حالة هوس). وهذا المسار يقوم على إلغاء المدلول (وهو الاتجاه الذي تبناه الحداثيون)، ويسميه بارت Dissemination.

أما المسار الثاني للنقد: فهو يأخذ نفسه بتحليقات المعاني، وإشكاليات التفسير دون أن يتجاوز حدود الإمكانات الدلالية وخلفياتها(٣).

وفي إدراكي أن المسار الثاني أكثر اقترابًا من الحالة التي يمكن تقبّلها من المسار الأول؛ لأن إلغاء المدلول يجعل النص الشعري شكلاً عبثيًا فاقدًا للغاية الجمالية ولقدرتها وطاقاتها التأثيرية. كما أنه ينقل القارىء إلى منطقة

---

(١) انظر: Barthes: Elements of Semiology ٦٠. وانظر: الخطيئة والتكفير ١٢٦.

(٢) انظر: دلائل الإعجاز ٢٦٢ وما بعدها.

(٣) الخطيئة والتكفير ٥٠.

سديمية معتمة ، تنعدم فيها الرؤية ويتشوّش عندها الذوق الفني .

وعلى ذلك فإن السيميولـوجية منحت النص الشعري امتداداً أكثـر اتساعًا ، وجاءت التفكيكيـة لتعطي «النص حياة جديدة مع كل قـراءة تحدث له ، أي أن كل قراءة هي عمليـة تشريح للنص ، وكل تشريح هو محاولة استكشـاف وجود جديد لذلك النص ، وبذا يكون النص آلافًا من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المنفتحة أبداً . . »(١) .

وتتفق التفكيكيـة مع البنيـويـة على أن النص هـو خزينـة الـذخـائر ، ينبغي التنقيب فيه وحـده ، ولا يُسْقَط عليه من الخارج ، لكنهـا لا تبحث عن وظائف العناصر المكونة للبنية فقط ، بل تجهد في البحث عن الطاقة السحرية في النص ، وهذه لا تخضع لسيطرة النظرية البنيوية ، لأنها خفية لا تتمثل على نحو ظاهر في الجسد الفيزيقي للنص ، بل إنها تكمن في تلك الإحـالات التي تتمتع بالطاقات التأثيرية . ويرى ديريدا Derrida أن «هدف التحليل التشريحي هو تصيُّد الأثر في الكتابة ، ومن خلالها ومعها»(٢) .

إن النص الشعري المتفوق جماليًا هـو القادر على أن يمُسْمِر المتلقين في مناطق جاذبيتـه ، وأن يأسرهم فيسيطر على تحركاتهم ويحملهم على اتخاذ مـوقف ما من الحيـاة والأحياء ، وقـد قـال ابن رشيق : «الشعر الجيـد مـا أنت فيه حتى تفـرغ منه»(٣) . فهو قـوة مغناطيسية قادرة علـى جذب المتلقين إليهـا ؛ فـي ظلّ نظـام النـص الإبداعـي الـذي لا تحيـل إشاراته إلى واقع خارجي ، بل تحيل إلى عـالم خاص من صنع الشـاعر ، وتغـدو إبداعـاته من ممتلكـاته الخاصـة التي لا ينازعه في ملكيتها أحد .

---

(١) السابق ٨٦ .

(٢) السابق ٥٤ .

(٣) العمدة ٢ : ١٤ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، سنة ١٩٧٢م .

وثمة اتجاه في النقد الأدبي يهدف إلى غرض تفسيري، وظيفته الوقوف على الدلالة الكلية للنص من خلال حشد الدلالات الجزئية، ولا يتم ذلك إلا عن طريق التفاعل التام بين القارىءوالنص الشعري، الذي يصل حدّ التقمص أو التّمثُّل للحياة الباطنية للنص؛ لأن المعنى الضمني، الذي أشار إليه ليتشLeitch ، ليس سهلاً الوصول إليه، ويتحوّل الناقد -في هذا الاتجاه-إلى مُبدِع. وغالى التفكيكيون في هذه الفكرة، فمنهم مَنْ أقام نظريته النقدية على القراءة بدلاً من الكتابة (سبانوس)، وأبرز بعضهم (دريدا وبارت) فكرة «النص» كنقيض لفكرة «العمل الأدبي»؛ من حيث إن النص نشاط لغوي إبداعي لا يمكن حصره داخل حدود فكرة معينة أو مصدر معين أو شكل فني معين، ولا معاملته على أنه «شيء يخرج من يد منتج هو المنشىءليتلقاه مستهلك هو القارىء، ولكنه «يوجد» على يد القارىءنفسه ، الذي يقوم بدور الشريك بدلاً من دور المستهلك»(١).

وفي نظرية الاتصال Communication Theory عناصر تتضافر: (مرسل، مستقبل، رسالة، قناة اتصال ، إطار ثقافي، شفرة) ، وتتفاعل كل هذه العناصر الأساسية في النص الشعري ، ويتأثر بعضها ببعض ؛ الأمر الذي يجعل بعض تلك العناصر يبرز على حساب الآخر. ويسعى السيميولوجيون «إلى اكتشاف القواعد التي يتبعها ذهن المتلقي في تفسير النص الأدبي حين يتجاوز الدلالة السيمانتيكية المباشرة إلى الرمز. ومن هنا ترتبط السيميولوجيا الأدبية بعلم الأسلوب وسلفه الأقدم البلاغة . .»(٢).

إن الكشف عن تلك العناصر المتفاعلة في النص الشعري طبقًا لما تمليه

(١) دائرة الإبداع ٤٧.

(٢) السابق الصفحة نفسها.

نظريـة الاتصـال هـو الـذي يـؤدي إلـى الوصـول إلـى الـدلالات الخفيـة للنص؛ لأن المكـونـات التي يتألف منهـا كل نصٍّ شعـري متفوق قـابلـة للبث الإيجابي المؤثر، وقابلة -كذلك- إلى أن تظل تفرز معاني متعددة عند كل قراءة؛ وإنْ كانت الطاقـات التأثيرية يرتفع مؤشرهـا أو ينخفض، تبعًا لجماليات النص التي لا تتحقق إلا بوساطة القارىء.

وإذا كـانت الأسلوبيـة البنيويـة قد اضطلعت بمقـارنة النصـوص الشعريـة مقارنـة وظيفية تعتمـد على دراسة المستـويين الرأسي والأفقي، فإن ثمـة اتجاهًا آخر، وهو: الأسلوبية الأدبية الذي تبنّاه كارل فوسلر ومن بعده سبيتزر. وقد كتب سبيتـزر (علم اللغـة والتـاريخ الأدبي) Linguistics and Literary History، عرض فيه منهجه في دراسة سرفانتسCervantes وفيـدر وديـدرو وكلودويـلClaude Well(١). وكـان كارل فوسـلـر K. Vossler قد نبّه منذ وقت مبكر مـن القرن العشرين إلى ضرورة التعرف إلى خصـائص أي عصر من خـلال دراسة اللغـة وتحليلها؛ للـوقوف بـوساطـة هذا التحليل على التيـارات السياسية والاجتماعية والدينية للبيئة التي وُلد النص في كنفها. وكان المؤرخون الأدبيون يعرضون لتلك التيارات منعزلة عن اللغةالتي عبّـرت عنها، وحاولت أن تصورها(٢).

ووقف سبيتزر مـوقفًا متشددًا من المدرسة السلـوكيةBehaviourism التي كان يَرودُهـا بلومفيلـدBloomfield ، قـائلاً: «إن اللغـة لا تكـون كمـا

(١) انظر: الدكتور أحمد درويش، ٦٧، الأسلوب والأسلوبية.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

أرادها السلوكيون (أو فلاسفة السلوك اللاذهنيون الآليون) . . . أكداسًا من الجثث الهامدة ، وسلوكًا لغويًا آليًا . . إن التغييرات المعجمية مشروطة بالتحوّلات الثقافية والروحية»(١) . أي أن سبيتزر لم يرتض المنهج التاريخي المقارن الذي يفصل دراسة التيارات السياسية والاجتماعية والدينية وغيرها عن اللغة التي عبرت عنها ، ولم يرتض -كذلك- التعامل مع اللغة كأكداس من الجثث كما ارتأه السلوكيون من البنيويين . وكان سبيتزر قد تبنى اتجاهًا نفسيًا يربط بين سمات الأديب وخصائصه النفسية ، ودرس الأسلوب على أساس الموازاة بين السمات الأسلوبية وعناصر المضمون . ويؤكد أن ملامح أسلوب الكاتب التي تتكرر بانتظام في عمله ترتبط بمراكز عاطفية في نفسه ، وبأفكار وعواطف سائدة(٢) .

ويسعى هذا الاتجاه الأسلوبي النفسي إلى الكشف عن الأسرار الخفية في حياة الشاعر وعصره وحضارته ، وانعكاس ذلك في لغته . ويعود ذلك النمط من التفكير الأسلوبي إلى كارل فوسلر الذي رأى أن كل عاطفة أو إفراز يصدر عن حالتنا النفسية الطبيعية يناسب في المجال التعبيري إفرازًا للاستعمال اللغوي الطبيعي ، وفي المقابل فإن كل انحراف ، عنده ، على أنه اختيار من بين إمكانات تعبيرية كما أنه يكشف ، في الوقت ذاته ، عن تشكيل داخلي مُميّز وغير عادي في نفسية المُبْدِع ، وهو ما يُعَرّي الجذور النفسية للكلمات(٣) .

وهو ما أكده رولان بارت حين قال : «إن كل إنسان مخبأ في داخل لغته ويحكم عليه من خارجها مع أول إشارة ينطقها مما يضعه في مكانه

---

(١) عبد الله حوله ، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية ٨٧ .

(٢) انظر : د. محمود جاد الرب ، الأسلوب والأسلوبية ٢٦١ .

(٣) انظر : فيتور مانويل دي إجيبار أي سيلفا ، الأسلوبية علم وتاريخ١٣٦ ، ترجمة د. سليمان العطار ، مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، سنة ١٩٨٠م .

الكلي ويشير إلى تاريخه الشخصي . والإنسان يـوضع في معرض الحياة ويُكْشف عنه من خلال لغته ؛ ولذلك فإن اختلاف اللغات تصبح ضرورة»(١) .

وهذا يقودنا إلى التّغَوُّر في أسطورة الشاعر أو الأديب، لأنها جوهره ومصدر إبداعاته، يقول ييتسYeats : «هناك أسطورة واحدة لكل إنسان، لو عرفناها لفهمنا كل أقـواله وأفعالـه» ؛ لأنها نواته الشعـورية التي تنصهر في بـوتقتها كل المتضادات، فتغـدو عناصرهـا موحـدة، الأمر الـذي يجعل عملية التفـريق بين مكـونات الـوعي أو اللاوعي أو الفكـر والشعور، متعـذرة، لأنها سابقـة على نشـوء هذه المقـالات، ولكنها تظل في تفـاعل مستمـر مع الوجـود الخارجي لا ينتهي إلا بـالموت. وهـو تفـاعل ينطـوي على صراعٍ ومصـالحة، ومـواجهـة ومداورة، وتفاهم وسـوء تفاهم، ومساخر وفـواجع. وتبقى النواة هي هي، ولا تبقى أبـدًا كما هـي، بمعنى أنها لا تفقـد ذاتيتهـا ولكنهـا تفقـد الكثير من صفـاتها، وتغير الكثير من متعلقـاتها وتكتسب صفـات جـديـدة. وهـذا هـو -المستـوى الشعـوري- من معنـى قـولنـا إن الإنسـان يخلق نفسـه بصـورة مستمرة»(٢) .

ويشترك في تغذية تلك النواة الشعورية وبلورتها أمور كثيرة، منها ما يتصل بالعـالم الداخلي للمُبْدِع، ومنها مـا يتصل بعالمه الحيوي الـذي يحوطه. ويحاول الأديب والشاعر على نحوٍ خاص، أن يصدر عن هذه النواة الشعورية؛ فيصور جـوهرهـا بوسـاطة لغتـه. ولعل المشـاعر التي تصـورها اللغـة تمثل هاديًا إلى شخصيـة الأديب. «وتعتبر كـارولين سبيرجـــون Caroline Spurgeon الوظيفـة «الانفعاليـة التعبيريـة» أولـى وظائف الصورة إذْ إنها تسـاعدنا على

(١) Barthes: Writing Degree Zero ٨١ . وانظر : الخطيئة والتكفير ١٤٤ .

(٢) دائرة الإبداع ١٠٢ .

توضيح شخصيـة الكاتب (أي المرسل). وهـذا ما ردّدتـه كثيرًا مُعْلنة ذلك على نحوٍ صريح حين قالت: «فأنا اعتقـد أن الاكتشاف الحقيقي لشخصية كاتب ما وطبعه وصفاته العقلية يبرز من خلال عملـه سواء أكان كاتبًا مسرحيًا أو روائيا أو كان ينقل أفكار شخص آخر أو يدوّن أفكاره الشخصية مباشرة»(١).

ويُركّز ستيفن أولمانStephen Ullmann انتباه القارىء، كذلك، على دور الصور في الكشف عن جوهـر شخصية الكاتب حين يقول: «إن حـركة الصور الشاملة تستطيع أن تعبّـر عن فلسفة الكاتب وتطلعاته الشخصية»(٢). وهو ما يؤكده جيرالد أنطوان G. Antoine بقوله: «إننا نجد عند كل شاعر كبير نظامًا من الصـور يستمد معنـاه من صميم كيان الفنـان. وبقدر مـا يبرز الشاعـر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة، يبرز من خلال صوره المفضّلة»(٣).

والحقيقة أن عمليـة الربط بين أسطورة الشـاعر ولغته تحتـاج إلى ثقافة نقـدية غزيرة تمكن الناقد من الإحاطة بها واستشفاف أغوارها والوقوف على فلسفتها.

نظريـة القـراءة:

لما كانت القراءة هي الخطـوة الأولى في كل عملية نقدية فإننا نجد لـزامًا علينا أن نبسـط القـول فيها، لأنها غـدت أصـلاً فـي مجال النقد الأدبـي. فقـد أدخلـت القـراءة مصطـلحًا جديـدًا، وهـو «أغلوطـة قصـد المؤلـف» International Fallacy سكـّه أحـدُ النقـاد الجـدد وهو ك. و. ومسـات W.K. Wimsatt، كما أعلن رولان بارت ومن بعـده جاء التفكيكيـون ليعلنوا

(١) د. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ٧٨.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

«موت المؤلف». وهذا المصطلح جاوز الخطّ الذي وقف عنده المصطلح الأول، وانتقل به إلى منطقة لا نجد فيها غير القارىء فارساً وحيداً في الميدان، يقتحم النص ليفرض عليه قوانينه، فيجعله تحت سيطرته التامة(١).

إن موت المؤلف يشبه حالة ملكة النحل التي تضع بيضها، وتنقطع صلتها به ليتولى تفقيسه فريق آخر لا علاقة له بالوضع. ويتفاعل القارىء مع النص فتتكشّف له حقيقته التي تتراءى أمام عينيه، ولكنها تخرج من داخله ومن داخل النص، أو منهما معاً، فالقارىء يضيف خبرته إلى خبرة الشاعر، لتخرج من مزيجهما خبرة ثالثة مغايرة لكلتا الخبرتين الممتزجتين.

وإذا كانت أسطورة الشاعر يطرأ عليها تغيّر بفعل تفاعلها مع الواقع الخارجي؛ فإن أسطورة القارىء أو الناقد تتغير -كذلك- إذا تفاعلت مع النص الشعري بكل أبعاده ومعطياته، ولكنها تحتفظ بجوهرها، وتكون الغلبة للجوهر على الأعراض التي طرأت عليها، أعني، بهذا، أن جوهر أسطورة القارىء هي التي تفرض نفسها فتقرر حقيقة النص. وقد أعجبتني عبارة الدكتور عبد الله الغذامي التي يقول فيها: «ولا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبنّاه، وما ذلك الأب إلاّ القارىء المُدَرّب»(٢).

وتتجسّد أمامنا -هنا- فكرة «تداخل الآفاق» التي قال بها الفلاسفة الظواهريون، ففي مقابل فكرة «تداخل النصوص» التي طرحها التفكيكيون قالوا بفكرة «تداخل الآفاق»، وإذا كانت الأولى قد قامت على فكرة الاعتراف بتأثر النص الشعري بعشرات النصوص التي قرأها المُبْدِع والتي تتسرّب إليه -أحياناً- من التراث، فإن «تداخل الآفاق» تشير إلى قدرة القارىء أو الناقد

(١) انظر: دائرة الإبداع ٦٤.

(٢) الخطيئة والتفكير ٤٩.

على الاحتفاظ بعالمه الخاص ، وأن ثمة صراعاً بين عالمه وحصانته وبين أسطورة الكاتب. وهنا تبرز فكرة التفرد عند الناقد كما برزت عند الكاتب؛ ويصور الدكتور شكري عياد ذلك التجاذب والتحاور بين أسطورتي الناقد والشاعر فيقول: «فأنا حين أقرأ بالمعنى الكامل للقراءة- أنتقل إلى أفق الكاتب دون أن أغادر أفقي؛ ومن ثم أكسب شيئًا من عالمه الحيوي دون أن أخسر شيئاً من عالمي، ولا ننسى أيضا أن منظوري لعمل الكاتب يظلّ منظوراً متميّزاً، لأنه منبعث من عالمي الخاص»(١).

وللقارىء تجاربه في الحياة، بكل ما في هذه التجارب من معاناة وقلق، هذه التجارب تمنحه القدرة على تغيير الدلالات التي يستقبلها من النص، ولكنها تعمّق، في الوقت نفسه، إحساسه بأنه في حاجة إلى جهد شاقٍّ لتشرّب تلك الدلالات الجديدة؛ ولذلك ينبغي على القارىء أن يُعدّ نفسه لهذه المرحلة التي تتطلب منه أن يقوم بعمل إبداعي يوازي في أهميته وتأثيره العمل الفني ذاته. وتتم كتابة هذا النقد على دفعات يجهد الناقد في تنقيحها وتنظيمها وسبكها على نحو يجعلها تبدو متكاملة ومؤثرة فيمَنْ يطلع عليها كذلك.

إن القصيدة تتمنّع على القارىء فلا تبوح له بمكنوناتها دفعة واحدة، لأنها مبنية على قاعدة (التحفّظ)، فهي تحاول أن تختبىء خلف نقابها ولا تكشف عن مفاتنها إلا على مراحل ، ليزداد إغراؤها وتتكرّس فاعليتها وجاذبيتها . ومن هنا فإن القارىء قد يخفق في الوصول إلى دلالاتها أو هتك أسرارها إلا بعد جهد مضنٍ، يَدْأب فيه على ترويضها وكبح جماح تمرّدها.

ففي القراءة الأولى قد يلمح مَفْتنًا من مفاتنها ، وهو أبرز ما يلفت انتباهه، وقد ينبهه هذا الملمح إلى فكرة كانت راقدة في خاطره ، أو يستدعي

(١) دائرة الإبداع ٦٨.

عنده عملاً فنيًا أو لوحة زيتية أو قولاً مأثورًا أو منظرًا رآه، وهكذا تثير -عنده- كلُّ خاصية أمورًا كانت دفينة في نفسه أو أفكارًا كانت غائبة عنه. ويظلّ يعاود القراءة مرة بعد مرة إلى أن تستوي القصيدة بين يديه، وتتحدد اتجاهاتها، وتسقط طائعة يُوَجّهها كيفما يريد.

إن السيميولوجيين يحسّون بنوع من التآلف بينهم وبين نصوصهم المنقودة؛ ولذلك ينبغي أن يحل القارىءفي القصيدة حلولاً صوفيًا، وهي من جانب آخر تحتله وتسيطر على أفكاره وخواطره، فيدور في فلكها. ومن هنا فإن القصيدة المنقودة تستحق مني أن أنفق وقتي عندها، أي أنها نصٌّ شعري متفوّق، ولو لم تكن -كذلك- لما قاربْتُها، وعلى ذلك فإن الناقد -على وجه الخصوص- يفترض الكمال في النص المنقود.

ولعل صعوبة المقاربة ومعاودة القراءة للوصول إلى أسرار القصيدة؛ هي ذاتها التي يعانيها الشاعر إبان عملية الإبداع لاقتناص الجمل الشعرية. ويسجل خليل حاوي تلك المعاناة البالغة عند الشاعر في قصيدته «الناي والريح في صومعة كامبردج»(١)، فيقول:

ولعلّ تخْصِبُ مرّةً أُخْرى، وتَعْصفُ في مدى شَفَتي العبارهْ
دَرْبي إلى البَدَويّة السّمراء واحاتُ العَجينِ البِكْر، والفَجَواتْ
أوْديَةُ الهَجيرْ
وزَوابعُ الرّمْلِ المريرْ
تَعْصى وليس يَروضُها غير الذي يتقمَّص الجمل الصّبورْ

فالقراءة، كالإبداع، عمل شاق، لا يقف عند سطوح القصيدة وحركاتها

(١) ديوان خليل حاوي ١٧٥ وما بعدها، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٢م.

الظاهريـة ومعانيها السطحية، ولكنها تغـوص في أعماق النص لتنتشل ما به من طاقات كامنة لإخراجها للرّائين للوقوف عليها والتلذذ بمفاتنها.

ومـا دامت القـراءة محاورة مع النص الشعـري فإنـه من الضروري أن تقـوم العوامل الذاتية والبنـاء الداخلي عند الناقد بدور فـاعل، على أن تسعفه معاوله الموضوعية. وليس صحيحًا أن القراءة الناقدة - مهما كانت طبيعتها- تغطّي أو تحجب المشاعـر المتفاعلة مع أحـداث القصيدة أو المساندة لبنيتهـا الجمالية؛ لأن التفاعل مرحلـة أساسية من مراحل العملية النقديـة. وإذا كانت القراءة الأولى ذات طـابع انفعالي تلـذّذي؛ فإن هذا الطـابع يَبْهَتُ في القراءات التـالية ليَقْـوَى نصيبُ العقل والصبغة الموضوعية. وهذا لا يعني المطامنة من قدر الإحساسات الناتجة عن القراءة الأولى بقدر ما يعني أن كل قراءة لها خصوصياتها ووظيفتها.

وقد يـرضى القارىءعن النص الشعـري لأنه يجد فيه مـا يحقّق الصورة المثلى لطموحه الجمالي، أو يجد نفسه فيه، أو يشبع رغبات عنده، أو يجد فيه ما يسعى إلى تحقيقه. وترتّب على ذلك أن القارىءلا يُسْقـطُ من نفسه على النص فلا يقرأ إلا داخلـه هو، بل إن النـص الناجح هـو الـذي يُعَدّل مـن مفاهيم القـارىء، ويجعله في قراءاته القـادمة يفيد من قراءاته السابقة، لأن مفاهيمـه النقدية تكون قد تغيّـرت أو تطورت عـن نحو يكـون فيه مقيـّدًا بما تضيفه قـراءاته الأولى إلى شخصيته الناقدة. وأود أن أقرّ -هنا- بأن تحليل النـاقد مهما كان ذاتيًا وخاصًا، فإن تلك الذاتية تتحرك في معين النص ومعطياته وما يمتلكه من طاقات، وهذا هو الذي يؤهله للعطاء المتجدد.

وتتحدد إمكانات النص من خلال علاقاته بالقارىء، وعلاقاته بالمنشـىء، وعلاقاته بالواقع، إن علاقاتـه بالقارىءفيهـا إغناء له وللقارىء في آن واحد، وعلاقاتـه بمنشئه تكمن في منحه كل ما يمتلكه من قدرات يتحـول فيها الواقع

الخارجي إلى كَوْن فني لـه قوانينُه التي تُغـاير قوانين ذلك الـواقع ؛ ولـذا فإن القـارىءلا يبحث عـن مـرجعيـة النصReferentiality بقـدر مـا تشـدّه تحويلاتTransformations ذلك الـواقع إلى فن، والمسـافـة التي تفصل بين العالمين.

وتتفـاوت النصوص الشعـريـة في فـرض سلطتها على القـارىءأو الناقـد، فهناك نص تتكثّـف فيـه الرؤيـة الفنيـة ، وتتعقّـد عمليـة بنائه، فيصعب على القارىءتفكيكه لثرائه. وهنالك نص ينبسط بين يدي القارىءصفحة مفتوحة، ولكنها صفحة قـد تُعْطي، مع بساطتها، انطباعات غنية بـالتأويل، وقد تعجز -أحيانـًا- عن إضافة عنـاصر جديـدة إلى القارىء، فيتّسم النص بالمحدودية. وأشير -هنـا- إلى أن بساطـة التركيب لا تعني السطحية والسـذاجة، لأن هـذا يتـوقف على غنى التجـربة الشعـوريـة التي نبت النص في أرضهـا، وقد تكـون مصـادر الإيحاءات في النص غامضـة، وإمكـانية إرجـاعهـا إلى أسباب مقنعـة متجسـدة فيـه غير يسيرة. وقد تنبّه النقـاد العـرب القدامى إلى ذلك؛ فـذكـر الآمـدي أنه تعـرض عليه الفـرس أو الفـرسان أو الجاريـة أو الجاريتان فيختـار إحداهما دون أن يبـدي سببًا مقنعـًا، وفي ذلك يقول إسحـق المَوْصلِيُّ: «قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النَّغَم وبيِّنها لي، فقلت: إن من الأشياء أشياءَ تحُيط بها المعرفة، ولا تؤدّيها الصفة»(١).

وتبـدو ثقافـة القـارىءأو الناقـد ضروريـة حين نعـرض نصًا على عـدد من القارئين، فيستخرج أحدُهم حقائق جمالية، ويكشف عن تداخلات النصوص علـى نحوٍ لافت للنظر ، لم يكـن في إمكاننا أن نتنبّه إليها لولا الجهد الذي بذله ذلك القارىء. ويقف الآخرون على درجـات متفاوتة من التحليل أو التأويل،

---

(١) الموازنة ٣٧٤.

يتراوحون بين الكمال والنقص. ونصل -من خلال ذلك- إلى أن النص ثابت، لكن القارئين في حالة تغيرّ مستمر؛ من حيث طاقاتهم وأحوالهم كذلك. ومن زاوية أخرى «.. اتفق الشكلانيون والبنيويون اللغويون، وهم يُنْعمون النظرَ في النصوص الأدبية، على أن الآثار الفذة هي التي تتحمل عدداً لا يحصى من التأويلات، بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاّقة»(١).

وعلى ذلك فإن ثمة توازياً بين القراءات المتعددة التي يقوم بها الشعراء للكون والحياة والطبيعة وما يتصل بها، وبين القارئين والنقاد في تأويلاتهم التي لا تنتهي للنصوص الشعرية ذاتها. وحين تتجمد نظرةُ الشاعر للموضوعات التي يتناولها وتغدو تقليدية يخفق في تحريك القارئين، أو يعجز عن إبداع نص شعري قادر على الإثارة المتجددة. ويمكن أن يخفق القارئون -كذلك- إذا لم تكن مقارباتهم قادرة على استكشاف أمور لم يتنبه إليها غيرُهم.

ومن خلال تتبعنا للقراءات النقدية لبعض النصوص الشعرية ألفينا بعضَ المحللين يُثقلون النص برؤى غامضة مُكثفة تعلو فوق مستوى محمولاته، فينوء كاهله بذلك التحليل، وأزعم أن قراءة الدكتور مالك المطلبي لقصيدة «الخروج من دائرة الإغماء» للشاعر البحراني علوي الهاشمي، تندرج تحت هذا النوع من القراءات(٢). فعلى الرغم من أن القصيدة قد تمتعت بقدر وافر من الجمال الفني مبنيٍّ على قاعدة رمزية، فإن التحليل قد جعل ذلك الجمال باهتاً، وأخذها بعيداً عن بواعث تأثيرها، وتحوّلت إلى ضباب يلفّ فكرةَ الزمن التي استغرقت معظم تحليل الناقد وتأويلاته، وهو محور واحد من محاور القصيدة. إن الميل إلى التعقيد والإبهام في التحليلات طغى على كثير من الأعمال

(١) حسين الواد من قراءة «النشأة» إلى قراءة «التقبل» ١١٣.

(٢) انظر: الزمان الورقي، أعمال ندوة الأدب في الخليج العربي، أبوظبي، يناير، سنة ١٩٨٨م.

النقدية لـدرجة أنه شكّل ظاهرة ، نفرّت كثيـراً من المعنيين بالأدب من الإقبال على قراءة النقـدات التي تعالج النصوص الشعـرية المعاصرة، وأقامت حـاجزاً بينها وبينهم. وتهدف القراءة الناجحة إلى «إقامة حوار مع بعض عناصر العمل الفني فتمنحنا محاولةُ فكّ رموز شفرة النص الفرصة لتشكيل قدرتنا الخاصة على فهم الرموز وحلّ شفرتها في الحياة بصورة عـامة وأن نكتشف ما كان مراوغًا في وعينا»(١).

وقد تنبّهت اعتدال عثمان إلى فكرة جـديرة بالتسجيل، وهي أن قراءة النص تقوم «بتنبيه قدراتنا غير المُتَشكّلة، فتبدأ هذه القدرات، خلال عملية حلّ شفرة الأفكـار، في النمـو وفي تشكيل ذاتها، لتعـود فتشكل العمل الـذي تقـوم بحل شفرتـه . . »(٢). وهذا يعني أن إشعـاعات النص تقـوم بعمل مزدوج، تجمّع طاقـات القارىء ثم تُشكّلها من ناحيـة، وتعمل، من ناحية أخـرى، على حفز هذه القدرات لحل شفرة النص ذاته بتلك القدرات المُشكّلة بوحي منه.

وعلى الرغم من أن نظرية «الإشارات الحرة» تتيح للقـارىء حرية تكاد تكون غير مقيدة، فتُطْلق له الحبل على طولـه فإنها في نهاية المطاف تجذبه في اتجاه النص لأنه البئر التي يمتح منهـا القارىء ما يُعينه على تحرّكه. وقد يستعين في مغـامرته لاستكشاف أبعاد النص وقواه الفاعلة بعدد من القرّاء لينبّهوه إلى مواطن الإثارة في النص، وهـو مـا يطلق عليه ريفـاتير «القـارىء العمـدة»، وهذه القـراءات المتعـددة تعمل على تحديـد السمات الأسلـوبيـة التي أجبرتهم، بما فيهـا من خصائص متميزة، على الوقوف عندها طويلاً.

وهـذا يقودنـا إلـى الحديـث عـن نظريـة (التأثيـر) مـادام الأسلـوب -فيما

(١) اعتدال عثمان، النص، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش ١٩٢.

(٢) السابق ١٩٣.

ذهب إليه ريفاتير- قوة ضاغطة مسلطة على نفسيةالقارىء. وهذه النظرية، التي صدر عنها إيزر W. iser، ترى أن «الاتجاهات النقدية الأخرى تنظر إلى العلاقة بين النص والقارى بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارىء»، كما هو الحال عند البنيويين والسيميولوجيين، أما في نظرية التأثير فإن «عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارىء، ومن القارىءإلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارىء، يضفي القارىءعلى النص أبعادًا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص. وعدما تنتهي العملية بإحساس القارىءبالإشباع النفسي والنصّي، وتتلاقى وجهات النظر بين القارىءوالنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدّت دورها»(١).

وتنكر نظرية التأثير وجود العمل الأدبي، لأن وجوده لا يتحقق إلا من خلال القارىء، وعملية القراءة تشكيل جديد لعمل مُشكّل على يد المُبْدِع. كما أن هذه النظرية ترى أن العمل الأدبي صنعة خيالية، الأمر الذي يجعلها تتوجّه نحو «معالجة هذا التشكيل المُحوّل من الواقع، وتتحرّك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة وواقع النص، وواقع القارىء، ثم أخيراً واقع جديد لا يتكوّن إلاّ من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارىء»(٢).

وهذا ما دفع إيزر على إلغاء الثنائية بين الذات والموضوع، كما هو الحال في الفلسفة الظواهرية. وتدور نظرية التأثير بين بُعدين، أولهما: فنية النص وبناؤه اللغوي، وآخرهما: بعد جمالي يتمثّل في نشاط عملية القراءة، ويلتحم البُعْدان ويذوب أحدهما في الآخر من خلال عملية التأثير(٣).

---

(١) د. نبيلة إبراهيم، القارىءفي النص ١٠١-١٠٢.

(٢) السابق١٠٢.

(٣) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

وتقوم نظـرية التأثير على عملية توازن بين النص والقـارىء، إن النص الجيد هو الذي يتيح للقارىء أن يلتحم به؛ فـالمبدع الحاذق يترك فراغات لافتة للنظر وقادرة على تفجير طـاقات القـارىء، واستدعـاء قدراتـه الثقافيـة بإلحاح لملئها وتخصيب بذورها، فهي تستثير في ذهنه تصوّرًا مفاده : أن ثمة معاني غائبة لابد من استحضارها.

وتؤمن هذه النظرية بفكرة القـارىء المثالي الذي يمتلك من الطاقات الحصبة ما يمتلكه النص الثر، «فهو قارىء ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص. وهو لا يـرتبط مثله بشكـل من أشكال الـواقع المحـدد، بل يـوجه قـدراتـه الخياليـة للتحرّك مع النص، باحثًا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعًا يده على الفـراغات الجدليـة فيه فيملـؤها بـاستجابـات الإثارة الجماليـة التي تحدث له»(١).

وفي إدراكي أن هذه النظرية هضمت الآراء السـابقة لها وشكّلتها بما يتفق مع منظور الفلسفة الظـواهرية التي ترى أن الأنا المفكـرة لا يتحقق وجودها إلا من خلال تعاملهـا مع الواقع وارتباطهـا به وتفسيرها له. أما المبـدع فإن وجوده لا يتحقق إلا من خلال توظيفه لمُبْدَعه «بـوصفه مجسّات لاكتشاف مواطن القصور في نمـــوذج واقعنـــا، وهي المواطـن التي تخضع للفحص، أو يقـــوم الأدب باستكشافها»(٢).

وإذا كان الأدب يعيد تشكيل الواقع فإنه يعيد تشكيل المذاهب النقدية ذاتها، فتصبح عُرْضة لتشكيل جديد بما يضيفه إليهـا من عناصر جديدة لم تكن متوافرة فيها، فكأنـه يتفاعل مع قـواعدهـا القارة فيغيرّهـا كما يُعيد نظـرته للـواقع مادة

(١) السابق ١٠٣.

(٢) السابق ١٠٦.

التشكيل. وأصبح لدينا، الآن، أديب وواقع، أدب ومناهج، ناقد وأدب، وكلها أطراف متفاعلة، يعيد كل منها تشكيل الآخر مؤثرًا في بنيته الأصلية.

وقد فتّحت نظرية القراءة، بكل ما يدور في حومتها من تيارات واتجاهات، عقلية النقاد المعاصرين ودفعتهم إلى الحركة، والإحساس بقيمة الحرية التي يمتلكونها في مجابهة النصوص المنقودة، وبضرورةاستثمار هذه الحرية على نحوٍ سليم، بحيث يكون تحركهم فوق أرض النص ومن خلال رؤيتهم لهندسته المعمارية وإمكاناته التعبيرية، التي تتحقق من خلال القارىء وقدرته على التحليل، والمغامرة في رَدَهات النص لاستكشافه وإضاءته.

وقد آن الأوان بعد اقتحام البَوّابة (نظرية القراءة) وما زوّدتنا به من ذخائر لسفرنا الطويل أن نتقدّم في اتجاه الخطوات الإجرائية في العملية النقدية.

نود أن نقر بأن التحليل، بما فيه من فكّ لرموز لغة الشعر وتأويلها، فن قائم بذاته. وقد ذهب جان كوكتو، في محاضرة ألقاها بجامعة أكسفورد سنة ١٩٥١م، إلى أن الشعر «فريسة التأويل الذي هو فنّ من الفنون -لا جدال في ذلك- بما أنه يقتدر على ترجمة لغاتنا، وإضاءة ظلماتنا، وإطلاعنا على ما لا ندري أننا قلناه»(١). إن الناقد الفنان أشبه ما يكون بالقائد الماهر، على حد تعبير الدكتور شكري عياد، الذي يقف أمام مدينة بغرض الاستيلاء عليها، «إنه لا يملك طريقة واحدة لتحقيق غرضه، ولكن أمامه طرقًا كثيرة، والطريقة التي يختارها في النهاية هي الطريقة التي تتناسب مع طوبوغرافية المدينة ومناخها وحالة سكانها ونوع تحصيناتها وألف احتمال آخر . .»(٢). وينبغي للناقد «أن

(١) اتجاهات البحث الأدبي ٨٣.

(٢) دائرة الإبداع ١٦٥.

يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التي تتغوّر داخل الأبعاد لتستكشف أسرارها، وتستكشف غاباتها المجهولة، حيث يعتمد البناء اللغوي للقصيدة على شفافية حَدْسية لدى المتلقي أيضًا»(١).

إن الذي يُفضي إليه تحليل أحد الأسلوبيين لا يحجب التحليلات الأخرى أو يقلّل من شأنها، بل قد يكون باعثًا لتحليلات لم تكن واردة قبل قراءة هذا التحليل.

وبالإضافة إلى فكرة الاحتمالات، التي استقرّ عليها الرأي عند معظم الأسلوبيين البنيويين، فإن القارىء هو مَنْ يجيد أكثر من غيره عملية الإصاخة التامة للنص، فيستمع إلى كل ما ينبعث منه أو تمليه بنيته التي سُجّيت بين يديه، فيستغرق فيه استغراقًا صوفيًا ليدرك كل ما به إدراكًا روحيًا، إنها خلوة التوحّد؛ مع التسلّح بفاعلية القدرة على تسجيل إملائه عليه.

ويبدأ المحلل الأسلوبي بالخضوع لسيطرة هيبة مكوّنات النص؛ لأن الطواعية للنص انتصار للقارىء، فقد يمكّنه ذلك إلى التسلل إلى مَغاوره ووهاده فيتحصّن في قلاعه ويظفر بكل ما يختزنه من ذخائر. إن الظاهرة الأسلوبية -أحيانًا- قد تُبدي مفاتنها فنحس بجمالها دون أن نتمكن من إدراك كُنْهها على نحو مفصّل ودقيق، لكن الإصاخة للنص والخضوع له تمكنان الناقد المحلل من الوصول إلى حقائق يتعذر عليه الوصول إليها عن طريق المباضع التشريحية وآليات الإحصاءات. يقول كايسر Kayser : «على مَنْ يتصدّى للبحث في أسلوب عمل أدبي معين أن يترك هذا العمل يمارس تأثيره الشامل العميق عليه بدون أن يوجه أي اهتمام ثانٍ للملامح والخواص الأسلوبية؛

(١) البلاغة والأسلوبية ١٧٢.

فالبحث الأسلوبي ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة، ولكي تبدأه فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك وقوتك على الحدس دون أن تَتَخَلّى عنها في المراحل التالية»(١). ولعله من المجدي -هنا- أن نشير إلى أن بارت قد تميّز عن غيره من النقاد الأسلوبيين في مجلة (تل كويل Tel Quel)؛ وخاصة في كتابه «خطاب عاشق» "Alover's Discourse"، لأنه دخل في مرحلة عشق صوفي مع النص، ونشأت بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متوهلة(٢).

ويُقَلّل فريقٌ من النقاد الأسلوبيين من أهمية تلك التحليلات التي تعمد إلى الاستغراق في النص واستبطانه لاستخراج ما به من قيم فكرية وشعورية؛ لأنهم يميلون إلى الانتقاص من أصالة تلك القيم. وهم يركزون انتباههم على الوسائل اللفظية، التي يعتدون بها على اعتبار أنها أكثر قدرة على الإفصاح عن كل ما يختزنه النص من خصائص تركيبية، وهو مناط اهتمامهم.

وثمة أمور تجدر الإشارة إليها وهي أن بعض المميزات التي يكتشفها المحلل في نص شعري محدد، يمكن أن تكون متوافرة في النصوص الشعرية الأخرى للشاعر ذاته. كما أن كل ناقد يسلك طرقًا مختلفة في مقاربة نصّه؛ لأن ثمة جوانب تتصل بالصوت Phonemic، وثانية بالصرف Morphological وثالثة بالنحو Syntactical ورابعة بالدلالة Semiology، يُدرس كل جانب على نحوٍ منفصل، ثم تجمع هذه الدراسات لتشكل النقد الكلي للقصيدة؛ على ألاّ يكونَ الجهد مركزًا على تشخيص الظاهرة، بل يجب أن يجاوزها إلى تحديد القيمة، ولعل هذا الأمر هو ما كان ينقص المنهج الوصفي الذي استخدمته النظرية

---

(١) الدكتور صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته ١٤٥.

(٢) انظر: الخطيئة والتكفير ٦٧.

البنيوية، وتنبّهت له الشعرية Poetics، كما هو الحال عند تودوروف الذي يشرّع لذلك قائلاً: «لا ينبغي أن نقدم الوصف حتى إنْ كان صحيحًا، على أنه تفسير للجمال. فلا توجد طرائق أدبية ينتج استعمالها تجربة جمالية وجوبًا..»(١).

وفي مجال تحديد القيمة لابد أن يكون الاستحسان أو الاستهجان معلّلاً، وهو ما أدركه عبد القاهر الجرجاني منذ زمن بعيد حين قال: «لابُدّ لكل كلامٍ تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه دليل»(٢).

كما أن الحكم النقدي يبتعد عن التعميمات ويقترب من تخوم التفصيلات، وقد ذهب عبد القاهر نفسه إلى أن الناقد لا يستطيع أن يتعرف إلى النص دون اللجوء إلى التفصيل، وهو يقول في ذلك: «لا يكفي في علم «الفصاحة» أن تُنَصِّبَ لها قياسًا ما، وأن تصفها وصفًا مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء، حتى تفصّل القول وتحصّل، وتضع اليد على الخصائص وتسمّيها شيئًا شيئًا، وتكون معرفتك معرفة الصّنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم (الحرير) الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع»(٣).

وننتقل إلى الطريقة التي يتناول بها المحلل الأسلوبي الظواهر الأدبية أو النصوص الشعرية، فأي قراءة لا تستقي أصولها من النص ينبغي استسقاطها؛

(١) الشعرية ٧٩.

(٢) دلائل الإعجاز ٤١.

(٣) السابق ٧٨.

الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى انتقاص كتاب «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» للدكتور إحسان عباس وكتاب «الشعر العربي المعاصر» للدكتور عزالدين إسماعيل. فرأى لطفي اليوسفي أن تصنيف الدكتور إحسان مُؤَلَّفَه تبعًا للقضايا والموضوعات التي يطرحها يجعل قراءاتها «في ضوء هذا التوجه وصفية، تنطلق من خارج النص، وتحاول أن تلتقط عنصرًا من عناصره، لا يمكن أن ينكشف بكل أبعاده، لأنه ينشأ متشابكًا مع بقية العناصر، وبالتالي لا يمكن أن تفهمه إلا ضمن ذلك التشابك»(١).

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد رصد الظواهر المُميّزة للقصيدة الحديثة، فأخذها ظاهرة ظاهرة، موضحًا أشكال حضورها وطرائق تجلياتها، يقول اليوسفي معقّبًا على ذلك: «.. إننا -بذلك- سننطلق من فرضيات، فنحدد، مثلاً، ظاهرة الرمز، ثم نبحث عن خصوصياتها داخل القصائد، وتبعًا -لذلك- سنتورط في بتر الحركات الداخلية والإيقاع المرافق لها بالضرورة؛ ومن ثمّ نكون قد أفرغنا النص من كل طاقاته الجمالية، أي ألغينا جميع مقوماته كحضورٍ شعري متميّز..»(٢).

ولكن هذين الناقدين لم يدرسا موضوعاتها على نحوٍ مستقل عن جمالياتها ونصوصها، بل كان تناولهما للظواهر من خلال نصوصٍ كثيرة تُشكّل كليّة الاتجاهات السائدة في القصيدة العربية المعاصرة. وإذا كان الدكتور إحسان عباس قد درس المدينة في الشعر العربي المعاصر؛ فإن ذلك لا يُعَدّ بترًا للموضوع عن سياقه، فلولا جماليات الصياغة ومكوناتها لما تَشكّل هذا

---

(١) تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ٢٠، دار سداس للنشر، تونس، سنة ١٩٨٥م.

(٢) السابق ٢١.

الموضوع على هذه الهيئة أو تلك . كما أن الدكتور عز الدين إسماعيل درس تكوين الصور وتشكيلها من خلال نصوص شعرية كثيرة ، أخذ منها أبرز هيئاتها ، وفي سياقاتها وتركيباتها الجمالية . لكنّي أتفق مع الباحث في أن الصور الشعرية ومحمولاتها الدلالية التي تضخّها المدينة في القصيدة المعاصرة لها بنياتها الخاصة في كل نص على حدة . ومن الضروري -كذلك- المحافظة على إبراز خصائص شعرية القول في كل مرحلة من مراحل التحليل الأسلوبي .

طرائق التحليل الأسلوبي :

ونصل -بعد هذه المقدمة المستفيضة- إلى طرائق مباشرة النص الشعري :

الطريقة الأولى : وهي طريقة عريضة متسعة تتعدد فيها أساليب التناول وإنْ كانت القناة الرئيسة فيها مُوَحّدة ، وتكمن في البحث عن المسارات الفكرية والتخطيط النظري التجريدي لها من جانب ، ومن جانب آخر تهدف إلى البحث عن التكنيكات التي تتحقق بها تلك المسارات والمدارات تحقيقاً لفظياً ، والوسائل الجمالية غير المحدودة التي ترسم تلك المسارات والمدارات والمحاور ؛ بما في ذلك الطريقة الإحصائية .

والطريقة الثانية : هي الطريقة الحدسية التي عُرف بها سبيتزر ومَنْ سار في ركابه .

والطريقة الثالثة : دورة بيتسون ، وتقوم على تتبع عملية الإبداع تتبّعًا تَدَرُّجيًا ، أي أنها تبدأ منذ اللحظة الأولى التي راودت فيها فكرة المُبْدَع الفني ذهنَ الأديب ، وصولاً إلى المرحلة النهائية التي تكامل فيها النص ، متحققًا على هيئة تأليف لفظي متكامل .

وهذه الطرائق لا تكاد تُضْبط، والبابُ مفتوح على مصراعيه لحركية المقاربة ولتكنيكاتها التي لا حصر لها، وتعتمد على تخطيط الناقد وثقافته وما يتمتع به من قدرات، كما سبق لنا أن أشرنا.

الطريقة الأولى - رسم هيكلية البنية

وفي الطريقة الأولى يمكننا أن نعرض موضوعين أساسيين، هما: أولاً- هيكلية البنية الدلالية للنص. ثانيًا- الهيئات التركيبية اللغوية لآليات إنتاج البنية الدلالية. وغالبًا ما يدمج المحلل الأسلوبي هذين الموضوعين، ويندغمان على نحو يغدو فيه تناول أحدهما تناولاً للآخر، ولعل مقاربة الدكتور كمال أبو ديب لقصيدة «كيمياء النرجس-حلم» لأدونيس، تكشف عن نموذج من نماذج المقاربة الأسلوبية البنيوية.

وفي دراسته بنية القصيدة يقرر أنها ترتكز على ثلاث علامات أساسية هي: المرايا، الجسد، الأنا، تُولّد ثلاث حركات هي: حركة المرايا، حركة الجسد، حركة الأنا. وهو تحليل يرتكز إلى فكرة التحوّل التي تُعَدّ أعظم سمة حداثية Modernity، ومن هنا فإن علامات القصيدة والحركات التي ارتبطت بها تدور في إطار هذه الفكرة.

تتمثل الحركة الأولى في جملة قصيرة شديدة التركيز: «المرايا تُصالح بين الظهيرة والليل»، ويكشف أن ثمة علاقة عكسية بين بساطة الجملة وتعقيدها الدلالي، لأن لفظة (المرايا) متعددة الدلالات (وكأنه -هنا- يستحضر فكرًا سيميولوجيًا). فهي على الوجه الحقيقي «جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية محددة. ويعكس الضوء المتّجه إليه من الأجسام الخارجية». وينسب إلى المرايا عملية المصالحة بين عالم الضوء وعالم العتمة وهما نقيضان. أما على المستوى المجازي فمعاني المرايا تكتسب دلالات مختلفة. ويُعَوّل المُحَلّل على فكرة الثنائيات المتضادة القائمة -على سبيل المثال- بين الظهيرة والليل: مؤنث ومذكر، وهي

فكرة بنيوية. وإذا كان الفكر الحداثي يقتضي تصالحًا بين تلك المتناقضات، فإنه يضطر إلى الإقرار بأن هذه المتقابلات ليست مطلقة التضاد لأن بينها أموراً مشتركة.

ومن ملامح حركة المرايا وقوعها مبتدأ، فتغدو ذات فاعلية إيجابية فتجوز خصائصها السلبية من حيث طبيعتها الفيزيائية، فبدلاً من وقوفها عند حد عكس صور الموجودات تتحول إلى المصالحة بينها، وإنْ كان لعكس صور الموجودات فاعلية، ولكنها كانت فاعلية سلبية.

أما الحركة الثانية فتبدأ بتحديد الحَيِّز المكاني للجسد، ولكن فكرة الثنائية تظلّ تلحّ عليه يبحث عنها في كل تركيب لغوي؛ فيرى أن ثمة علاقة تشكل ثنائية ضدّية بين المرايا والجسد، ولكن الجسد يختفي خلف المرايا، كما أن هذه الثنائية الضدية تتمثل كذلك في الفعلين (يفتح. يغلق)، ثم يصل بنا إلى الدلالة المقصودة: «إن عبور آخر الجسور هو إغلاق لعالمٍ قديم وفتح لعالمٍ جديد، إنه انفصال واتصال». وحركة الجسد -هنا- تعمق هذه المتناقضات لتتحوّل إلى فاعلية انقلابية بدلاً من فاعلية المصالحة بين المتناقضات. وهو-في الحقيقة- لا ينطلق من النص، وإنما يُسْقط عليه من داخله، ولذلك جاءت أفكاره مضطربة ومُشَوّشَة، إنه يريد أن يُرَوّج لفكره الحداثي الذي عبرّ عنه، حين قال: «فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور وموروثاتها، ماحيًا النجمة التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد والتراث، فاتحًا الطريق إلى بدء جديد دون موروثات، وعابراً الضفاف القديمة مليئًا بالحلم بضفاف جديدة»(١).

وهذه دعوة جلية إلى وأد التراث، والتسلح بالحلم، وتقديس الجسد، وهي أمور جوهرية في الفكر الحداثي. وإنه لسلوك نقدي سديد أن نربط بين النص

(١) جدلية الخفاء والتجلي ٢٦٧.

الشعري، من حيث مكوّناته ومحمولاته، وبين الممارسة النقدية، من حيث تحديد وجهتها، لأنها خاضعة لتأثير تلك المكونات والمحمولات، تستجيب لها وتتأثر بها. ولما كانت قصيدة «كيمياء النرجس - حلم» قد رُكّبت تركيبًا حداثيًا وحمِّلت دلالات حداثية كذلك، فإن مقاربتها تكون محكومة بتلك الخصوصيات.

ومن أجل أن تكتمل، بين يديه، دائرة التفكير الحداثي يمزج بين معطياته المختلفة فيذهب إلى أن «الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي وخلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية تأسيس وهجس وانطلاق. الجسد يفتح الطريق، دون أن يقطع الطريق ويصل ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقًا مطلقًا وترميدًا. وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة»(١). والحقيقة أن الإحراق فعل أسطوري، أسطورة الفينيق الذي يحترق فيُولَد من رماده فينيق جديد. ويمكن ملاحظة بصمات التفكير الحداثي الأسطوري، على نحو واضح، في استخدامه لفظة (ترميد)، وهي مشتقة من رماد الفينيق. وعدم اكتمال فعل الاحتراق يعود، من جانب آخر، إلى أن الحداثيين يعدّون ذروة الكمال في النقص. ومن الجدير بالذكر أن مَنْ لم يطلع على آراء الحداثيين يتعذّر عليه أن يحيط بهذه التحليلات التي قام بها الدكتور كمال أبو ديب (وهو تلميذ لأدونيس) لقصيدة من قصائد أستاذه الذي يرود هذا الاتجاه الجديد في الشعر العربي المعاصر، فكانت جلّ كتبه النقدية ترويجًا لهذا الاتجاه الغريب المقاطع(٢).

ويُبرز الناقدُ فكرةَ الإيقاع الفردي في الشعر المعاصر على أنقاض الإيقاع

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر: المؤلف في كتابه «الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس»، دار علوم القرآن، دبي، سنة ١٩٩١م.

الجماعي الذي تؤسس له القصيدة العربية الموروثة، حين يقول: «والجسد الذي يتجه إلى أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة - التراث. لذلك يؤسس إيقاعه الفردي الخاص المتميز، إيقاعه المبدع الطري الذي يرفض أن يكون صورة للتراثي الجماعي»(١).

ويربط بين البنية الإيقاعية لحركة الجسد ودوره الدلالي، ويذهب إلى أن البحر المتدارك -وهو موروث إيقاعي جماعي- يُمزّق النسيج الإيقاعي للشكل التراثي، ولكن ذلك التمزيق لم يصل إلى درجة مطلقة؛ وذلك ما دفعه إلى القول بأن محاولة الشاعر لمحو (نجمة الطريق) محاولة نسبية لم تصل إلى درجة إلغاء القديم كُلّيّة، بل ظلّت هجسًا بالجديد الفردي. كما أن اللغة التي استخدمها الشاعر ظلّت تستمد عطاءها من التراث ومن قاموس الجماعة ولكن في ضوء جديد فردي متميز(٢).

وثمة نقطة تجدر الإشارة إليها، وهي أن العالم الذي يتجه إليه الجسد هو عالم هيولى لم يَتَشكّل بعد ويرفض التشكّل التام، وتظلّ إمكانية ذلك حلماً وهاجسًا يراود الشاعر. وهذه فكرة حداثية كذلك؛ لأن الجسد «الذي يفتح الطريق لا يغلقه، لا يكمله لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جديد في عالم تام التشكّل، مطلقه. من هنا دلالة الأفعال المرتبطة بالجسد: «يفتح/ يبدأ/ يمحو/ يعبر»(٣).

ويشير الناقد إلى أن غموض العالم الجديد، الذي يتجه إليه الجسد، ينعكس على صعيد البنى الدلالية لوحداته، كما ينعكس على صعيد البنية الإيقاعية

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي ٢٦٨.

(٢) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق ٢٦٩.

نفسها. ويذهب إلى أن صيغة الفعل: «يفتح/ الطريق» تملك لبسًا داخليًا مشعًا Ambiguity، ويرجع ذلك إلى زمن الفعل الذي لم يتحدد بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية، أو الدلالة الشمولية، أو الدلالة المستقبلية(١). والعالم الغامض -عند الحداثيين- عالم خصيب ثرّ، يتيح للإنسان أن يبني على أرضه كل ما يريد من معمارات وهمية لا يكتمل بناؤها على نحو نهائي أبدًا.

وتبدأ الحركة الثالثة بتحوّل آخر على صعيد البنية الدلالية للقصيدة، وقد أشار إلى أن التناقضات بلغت بين المرايا والجسد حدَّها الأقصى، تمّ التحوّل بعنف (القتل) بدلاً من المصالحة. «لكن اختيار القتل نفسه يُرْهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل: القتل يهجس بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق»(٢). ويرى أن هذه الدلالة الأسطورية تتأكد باستخدام الجملة الجديدة «مزجت»، ويستمر في كشف البنية الدلالية وارتباطاتها الأسطورية؛ فيقول: «وتزيد حدّة الإرهاص بمفهوم القتل إعادة التكوين - البعث»(٣)، ثم يردف ذلك بقوله: «وسرعان ما يصبح الإرهاص تقريرًا مباشرًا في المزج بين المرايا: (سراويلها النرجسية) والشموس: (رمز الحيوية والخصب والعطاء في العالم الجديد)، ثم في التقرير الواضح: «ابتكرت المرايا» (٤). وقد لجأ المحلل إلى إضفاء الصبغة الأسطورية على الحركات المُتَنَقّلة بين القتل ثم المزج ثم الابتكار كاحتراق الفينيق وميلاده من جديد، أو موت المسيح وقيامه، وموت تموز وعودته، ولكنّي أرى أن أدونيس ومن خلال القصائد الكثيرة التي تحمل عنوان «المرايا»، كان ينحو منحى صوفيًا؛ لأن المرايا

---

(١) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق ٢٧١.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

هي برزخ بين عالم الحقيقة والخيال، العالمين: الدنيوي والآخروي، عالم الشاهد، وعالم الغائب. أو أنه مزج بين التفكيرين الصوفي والأسطوري فأفاد منهما معًا، وإنْ كانت أصول الفكر الصوفي أكثر بروزًا؛ وخاصة أن الجسد (الجنس) -عند محيي الدين بن عربي- اكتسب أبعادًا صوفية كذلك.

ولكن الغريب حقًا أن القصيدة تقتل عنصر الدلالة بالمفهوم المتعارف عليه، وتضع كائنات غريبة فوق أرض عجيبة يحاول الناقد المحلل أن يُدَجّنَها ويجعل المتلقي يحّس بطبعيّتها وكأنها كائنات مألوفة وعادية.

ويؤسس الدكتور كمال أبو ديب للدلالة الكلية لبنية القصيدة؛ من حيث كونها وعاء تتفاعل فيه الحركات الثلاث على قاعدة التضاد: فالمرايا تصالح، والجسد يجُاوز، وتُنْهي الحركةُ الثالثة هذه الثنائيةَ بحل جذري يقتل التصالح بين العالمين القديم والجديد لتهجس الذاتُ المبدعة بعالم أكثر جدة. وأشار -كذلك- إلى الضوء الذي يلعب دور الثنائية: الإحراق والنور المضيء. ثم يخلص إلى القول بأن بنية القصيدة تقوم على «التحوّلات الجذرية»، وهي -كما أشرت- فكرة حداثية، أخذ بها البنيويون كذلك.

ويستخدم عنوان القصيدة (كيمياء النرجس-حلم) للتدليل على فكرة التحولات، لأن الكيمياء «فاعلية تحويل أساسية، فالعملية الكيميائية، على عكس العملية الفيزيائية، عملية توسّطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين متميّزين ليؤدي، عبر تفاعلات يغلب أو يرافقها العنف، إلى تحوّل جذري في خصائص العنصرين وولادة عنصر جديد»(١).

وينبغي أن نتنبّه، وإنْ لم يشر الناقد، إلى أن مصطلح الكيمياء مصطلح صوفي

---

(١) السابق ٢٧٣.

كذلك؛ الأمر الذي يُرَجّح -عندي- غلبة التفكير الصوفي على العنصر الأسطوري في ذهنية المُبْدِع (أدونيس).

وينتقل الناقد إلى مرحلة جديدة تالية في عملية التحليل؛ فيقارب المستوى التركيبي للقصيدة، ويرى أنها تتألف من ثلاث وحدات تركيبية:

أ - المرايا تُصالح.

ب- الجسد يفتح الطريق ويعبر آخر الجسور.

ج- الأنا تعيد خلق المرايا هاجسًا بالعالم الجديد.

ويرى أن القصيدة كالجملة اللغوية، تتألف من وحدات لا يمكن أن تُعْنى إلا بتحقيق شرطين:

١- أن تصبح جزءًا من نسيج لغوي ودلالي ذي علاقات نَظْمية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها.

٢- أن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الأخرى كلها، وتحديد أبعادها . .»(١).

وهو -بهذين الشرطين- يشير إلى أنه يختار الطريقة البنيوية -التي تعتمد المنهج الوصفي- لتحليل المستوى التركيبي. ولكنه يتوجّه إلى نظرية النحو التوليدي ويتبنّى نظرية تشومسكي، ويعمد إلى الوصف الشجري. وقد أسعفته القصيدة «كيماء النرجس - حلم» (تسمية فيها مجاوزة لبنية القصيدة العربية) بقلّة جملها، على الخضوع لهذا النظام الألسني، ولست أدري ما الذي كان سيفعله لو أنْ القصيدة جاوزت مائة جملة؟!

---

(١) السابق ٢٧٥.

وفي ظل دلالة التحوّل -التي اعتمدها الناقد لتحليل القصيدة- يعمل على اكتناه العلاقة (الوجودية) بين البنية اللغوية والبنية الدلالية للقصيدة. واستخدم الوصف الشجري لتمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة، وإدراك التحوّلات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى من القصيدة(١).

وعلى مستوى الإيقاع، بُنيت تحليلاته على قاعدة فكرة التحوّل كذلك، وقد ارتكز ذلك التحوّل -عنده- على تبادل (فعلاتن-متفعلان)؛ ليعبّر عن توجّه الجسد -من وجهة نظر المحلل- إلى العالم الجديد، رافضًا ما وراءه، متحوّلاً عنه. أما (فاعلاتن-فعولن) فهي التي تُمثّل ذلك العالم المرفوض، وهي التي تمّ التحوّل عنها إيقاعيًا.

والحقيقة أن هذا التخريج غريب على نحو يتعذر قبوله، إذْ كيف يمكننا أن نتقبّل الخطأ العروضي ونعتدّ به على اعتبار أنه تحوّل طرأ على التفعيلات الأصلية الموروثة لتتوازى الصياغة مع المحمولات الدلالية؟!.

وفي تصوّري أن الناقد يحمل في ذهنه أفكارًا يريد أن يجد لها في النص ما يبرّر صحتها ويحقّق وجودها، وإنْ حاول أن يُغَطّي ذلك بمرونته وحركيّته، بل وغموض تحليلاته كذلك، فقد اتخذ الغموضَ سلاحًا؛ لأنه في كثير من المواضع لم يكن مفهومًا؛ الأمر الذي يجعل قارئه يقفز هذه الفقرات إلى غيرها؛ وإنْ كانت الأفكار الأساسية التي يريد لها أن تمرّ واضحة، وهي الدعوة إلى فكرة التحوّل القائمة على قاعدة التناقض.

ويبقى أن نؤكد أن هذا النوع من التحليلات، وفيه قدر كبير من التعقيد، يَلْقى كثيرًا من الرفض من القارىء العربي المتخصص؛ فما بالك بالقارىء

(١) انظر: السابق ٢٧٩ وما بعدها.

العادي الذي تجبره مثل هـذه التحليلات إلى الولوج من ثقب إبـرة على حدّ قول الدكتور فؤاد أبو منصور، الذي أشرنا إليه من قبل.

والحقيقة أن الـدكتور كمال أبـو ديب، في تحليله هـذه القصيدة، ليس بنيـويًا بالقـدر الذي حـاول فيه أن يفيـد من المنهج البنيـوي (نظريـة النحو التـوليدي) ليروّج لأفكـاره وأفكار أستـاذه أدونيس الحداثية، وقـد حذا -في ذلك- حـذو رولان بارت الذي تخلّى عن البنيوية في مرحلته الأخيرة بعد سنة ١٩٧٥م.

وتبقى كل طريقة من طـرائق هذا النقد التطبيقي متميّزة بفـرادتها، ونادرًا ما يتفق ناقدان؛ حتى إنْ كـانا يصدران عن الاتجاه نفسه، ويسلكـان مسلكًا عمليًا مـوحّـدًا في الممارسات التطبيقيـة، ويكفي تـدليـلاً على ذلك أن نضع بين يـدي القارىء تجربة نقدية أخرى للدكتورة خالدة سعيد، التي تتفق مع الدكتور كمال أبو ديب في أفكـارها الحداثية إلى درجـة المطابقة، ولكنهما يختلفـان في إجراءاتهما التطبيقية.

تقارب الدكتـورة خالدة سعيد قصيـدة «النهر والموت» للشاعر العـراقي بدر شـاكـر السياب، فتكشف عـن قدرة على الاقتراب من القـارىء العـربي؛ وإنْ ظلّت مقـاربتهـا في حـاجـة إلى كبير جهـد لاستيعـابها أو تفهمهـا على مستـوى القارئين العـاديين. وقد حـددت غرضهـا من القراءة النقـدية، فـذهبت إلى أن المشكلة «هي كيف أكْتَشـفُ العلاقات الخفيـة، وأقبض على اختلاجـات الفكر الأدبي، فأجعل النص يشفّ عـن الهمهمات البـدائيـة السـاكنـة في نبض الهمـوم المعاصرة»(١). وما تنوي فعلـه هو ما خطط له البنيويـون ونفّذوه في مقارباتهم النقـديـة للنصوص على مستـويي: البنيـة وعنـاصرهـا وعـلاقاتها الـدلاليـة، والمستوى التركيبي لتلك الدلالات.

---

(١) حركية الإبداع ١٤٤، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٩م.

وقد شرَعَت في مقاربتها بتناول «هندسة النص»؛ فبدأت بالتقاط الانطباعات الأولى، وهذه خطوة بنيوية مرافقة لمرحلة القراءة، ويمكن إجمالها في الملاحظات التالية:

أ - لَفَتَ نظرَ الناقدة (طريقةٌ إحصائية تعتمد النظرة المباشرة)، في مثل تكرار لفظة (بويب)، فرأت أن التكرار المُنَظّم لكلمة بويب عبر صيغة النداء يوحي بجو طقوسي، وبذلك تكون قد ربطت بين البنيتين الدلالية والتركيبية؛ لأن القصيدة -فيما أشارت إليه- جاءت بصيغة الخطاب المُوَجّه إلى بُوَيْب.

ب- عرضت في خطوة ثانية للحقل الذي تنتمي إليه الكلمات، فرأت أن الطابع الغالب على كلمات القصيدة هو طابع الماء(١)، ثم حدّدت الأفعال والمجال الذي تتم فيه في ضوء تلك الرؤية، وانتقلت إلى التماس العلاقات وتحوّلاتها ومفاصل انعطافها من خلالها(٢).

وفي إطار بحثها عن «حيوية النص» درست دينامية البنية، فذهبت إلى أن القصيدة تخضع «لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطًا تتولّد منه الدلالات أو تتكامل بفضله الدلالات، ويبطن بعضُها بعضًا»(٣).

وكشفت أن ثمة محورين أساسيين في القصيدة، هما: محور النهر، ومحور الإنسان. كما أن هنالك مستويين تتحرك القصيدة فيهما: الحلم والأسطورة، أو مستوى اللاّوعي ومستوى الواقع الاجتماعي. وحددت العلاقات بين هذه المحاور والمستويات:

---

(١) السابق ١٤٥.

(٢) السابق ١٥٤.

(٣) السابق ١٦٣.

١ - علاقة توازٍ بين محورَيْ النهر والإنسان.

٢ - علاقة تداخل بين المحورين عينهما.

٣- وجود نظام للبدائل أو الإضاءة المتبادلة بين مستويي الوعي واللاوعي(١).

وترى الباحثة أن نظام البدائل من أهم المُوَلّدات لدينامية القصيدة، فهو يفتح القنوات الواصلة بين هذين المستويين، ويكشف ما بينهما من تعارض ولقاء.

وإذا كان نظام البدائل من الأمور التي عُنيت بها الأسلوبية البنيوية، وجعلت منها مقياسًا من مقاييسها لاختبار فاعلية التركيب وقوته فإن الناقدة لم تتعامل مع هذا النظام بالمفاهيم ذاتها التي تعامل بها البنيويون، لأنها حاولت أن تُكسب هذا النظام مفاهيم أكثر اتساعًا، وأن تفسح المجال، أمام حرية الاختيار، لابتداع البديل الموازي لخصوصية يتفرد بها. والبديل -عند البنيويين- يدخل في نظام الاختيار على المستوى الرأسي، وقد حصروه في المجال الدلالي للمفردات قبل دخولها في التراكيب، وهو ما لم تلتزم به الناقدة.

ودرست الدكتورة خالدة سعيد، كذلك، الصور وأبنيتها وعلاقاتها. وتنبع هذه المقاربة من تفكير بنيوي يُعْنى بالوشائج التي تربط الأجزاء بمجموع القصيدة، في مثل قولها: «وتكمن الخصوصية الفنية لهذه القصيدة في كونها عالمًا متكاملاً من العلاقات، تبدعها، أو تكشف عنها»(٢).

كما ركزت الناقدة على سمة الشمولية، وهي فكرة بنيوية، وتتطلب الشمولية تفاعُلَ العناصر لا تراكمها. ولكنها لم تقف عند هذا الحد، بل استثمرتها لتصل

---

(١) السابق ١٦٤.

(٢) السابق ١٨٩.

من خلالها إلى منظور حداثي، وهي فكرة (تأليه) الإنسان، وهو منظور طالما روّجت له الحداثة على يد أدونيس، أستاذ خالدة سعيد وزوجها(١).

ويزداد اقترابها من الحداثة، ويَقْوَى صدورها عنها حين ترى أن هذه القصيدة، من قصائد الرؤيا التي تذهب إلى أنها «خلق» وتكثيف للاكتشافات في معادلات وصيغ لغوية . . وهي بعث للنماذج البدائية في اللاوعي الجمعي (أساطير: تموز، أدونيس، البعل)، وهذا منزع حداثي كذلك. كما أنها تشير إلى أن هذا النمط من القصائد يُوحّد بين الأبعاد الذاتية والجماعية، فيما يدخل تحت مظلة فلسفة وحدة الوجود أو حلول الواحد في المتعدد، كما ذهب إلى ذلك الصوفية(٢).

وصنعت القصيدة -على حد قولها- من النهر رمزًا، نقلته من المستوى الطبيعي الواقعي (التاريخي) إلى المستوى الكوني الميتافيزيقي؛ فأصبح رحمًا ومعبودًا، وحضنًا كونيًا ونبع حياة وبابًا خفيًا للموت(٣). وترتكز هذه الفكرة إلى قاعدة أسطورية، اتخذها الحداثيون أصلاً من أصول توجههم الفلسفي.

وهكذا تلتقي الدكتورة خالدة سعيد مع الدكتور كمال أبو ديب في نهر الحداثة، ولكن كلاً منهما نهج نهجًا مغايرًا للآخر في عملية التحليل، وإنْ كانت خالدة سعيد أكثر اقترابًا من المنهج البنيوي وأكثر اقترابًا -كذلك- من القارىء العربي

وقد بنيت رأيي، في هذا الحكم، على ما طرحه الأسلوبيون، ويمكننا أن نضيء جوانب هذا الرأي ببسطنا آراء أولئك الأسلوبيين على نحو مُركّز. فهم يرون أن كل قصيدة تتكوّن من جمل، تعمل لتحقيق المعنى النحوي الدلالي من

---

(١) انظر: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس (ظاهرة الإلحاد عند الحداثيين).

(٢) جدلية الخفاء والتجلي ٢٦٩.

(٣) انظر: السابق ١٩٢.

خلال علاقات مفرداتها وعلاقاتها بالجمل الأخرى في بوتقة الكل، ومن خلال تفاعل تلك العناصر وتجاوبها.

وإذا كانت الناقدة قد اختارت بعض العناصر الدلالية، وحلّلتها دون غيرها، فإن ذلك يعود إلى سلوك البنيويين الذين يعمدون إلى تسليط الضوء على العناصر ذات الأهمية الأسلوبية. ولم تخرج عن طرائق التحليل على المستوى التركيبي، وإنْ امتازت بحركية جعلتها تبدو مستقلة في شخصيتها، فقد قامت بتحليل منهجي للنسق اللغوي للقصيدة، وشرحت ملامحه في حدود أغراضه الجمالية. وقد أشار رينيه ويليك إلى هذا السلوك النقدي، ورأى أنه يُشكّل أحد منهجين ممكنين لمعالجة عملية التحليل الأسلوبي(١).

ولعل معالجتها نظام البدائل قد جعلتنا نستحضر فكرة الفحص الاستبدالي Commutation Test، للنفاذ إلى باطن النص لسبر حركة العلاقات فيه(٢). وهي فكرة تقوم على المقارنة بين النواحي المشتركة ونواحي الاختلاف التي تُبرز تميّزَ الاختيار الذي اضطلع به المُبْدِع، وهو ما يؤدي إلى التمايز بين أساليب الشعراء.

واستثمرت -كذلك- فكرة الحقول الدلالية التي أرسى قواعدها السيميولوجيون حين درست الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات، كما كشفت عن العنصر المُوَظّف وكيفية تأديته وظيفته في معالجتها الأفعال والمجال الذي تتم فيه. ولكن يبقى أن نقرر أنها تنهج نهجًا يجعلنا نذهب إلى أنها تتبنّى أصول النظرية البنيوية في خطوطها العريضة أكثر من صدورها عن الأسلوبية، التي تُعَدّ عملاً نقديًا يعالج النص الشعري؛ من حيث كونه لغة في الدرجة الأولى؛ لأن عنايتها بالدلالات ذات المغزى الحَدائي احتلت الخانات الرئيسة في

---

(١) نظرية الأدب ١٨٥.

(٢) الخطيئة والتكفير ٣٨.

تفكيرها. وفي تحليلها الصور الشعرية لم تعالج التراكيب اللغوية، بل وَجّهت جهدها للدلالة التي رأت أنها تقوم على علاقات الحضور والغياب، الحركة والثبات، وهي علاقات تقوم على المفارقة، مثال ذلك: (يزرع الظلال)، يزرع فعل ملموس والظلال صنو العدم، وهي رسم الضوء الغائب، أي أن العلاقة بينهما علاقة حضور وغياب. كما أنها عالجت بنية الصورة معالجة دلالية؛ فرأت أنها ثلاثية الحركة: فعل اختراق، مشاركة أو تفاعل، انبثاق(١).

ولو افترضنا أن ناقداً آخر قد قارب هذه القصيدة التي تناولتها الدكنورة خالدة سعيد فإنه سوف يقتحمها على نحو مختلف، وسيعرض لأمور لم تعرض لها وبكيفيات مختلفة، وبثقافات مغايرة. فقد يتتبّع الانحرافات التي حدثت على مستوى تشكيل الجملة، وما يتألف منها كالصور والإيقاع، ويكشف عن أنواع التحوّلات التي اعترت القصيدة، ويقوم بمقارنات بين الأساليب المختلفة التي استخدمها الشاعر وما يشاكلها من أساليب الشعراء الآخرين.

ومن الأمور التي يمكن أن يُعْرَض لها: التناسب، أو التماثل بين الجمل والعبارات، من حيث تشكيلها كالتكرار والجناس والتصريع، بالإضافة إلى أنظمة التقابلات على مستويي التركيبات والدلالات. كما يكون الباب مفتوحاً لدراسة الحركات النغمية بكل ما يحققها من تقانات، كأن يدرس القافية ومكوناتها وفقاً للمستويات: الصوتية والصرفية والنحوية، وعلاقتها بالدلالة.

وهناك ظواهر لغوية تستأهل أن يتوقف -عندها- الناقد، كظواهر: الغموض، واستخدام المحاكاة الصوتية للأغراض التعبيرية، والترادف، والمشترك اللفظي، والمقابلة بين المبهم والمحدد، والمجرد والمحسوس، والغريب والمتداول، وأساليب النفي والاستفهام والتوكيد وغيرها. أو القيام

(١) انظر: حركية الإبداع ١٨٥.

بعمليات فحص التقانات التي يستخدمها الشعراء لتزيد التعبيرات قوة وفاعلية، أو الكشف عن الظلال الإيحائية التي اكتسبتها بعض التشكيلات اللغوية من خلال استعمالاتها في التراث الشعري، أو تلك اشتهرت بخاصيات معرفية محددة في فترة زمنية معينة.

ويعمد بعض المحللين إلى التركيز على بعض الاستعارات المقطورة ببعضها، على نحو يصنع فيه الشاعرُ عناقيدَ من الصور، أو يُركّز على الدور الذي تضطلع به هذه الاستعارات لإثارة قضايا دلالية تتصل بالمضمون الكليّ للقصيدة. ومن حقّ الناقد -كذلك- أن يرصد عناصر النص من حيث علاقتها بقواعد الاستعمال، ومدى قدرة الشاعر على اختيار أبنية لغوية يعبئها بكلمات ذات ارتباطات خاصة.

ويعتدّ الناقدُ الأسلوبي، أحيانًا، بتقانات مألوفة، ولكن المُبْدِع استعملها على نحو مثير، ويتحاشى، في الوقت ذاته، استقصاء بعض السمات التي تتوافر فيها خصائص عرضية. كما تستوقفه التقانات التي استعارها الشاعر من الفنون الإنسانية الأخرى، كالرسم والتصوير والنحت أوالفن المسرحي والروائي وتكنيكات السينما وأنماط الموسيقى وغير ذلك؛ على أن يكشف وظائفها الجمالية وطرائق استثمارها.

وإذا عُني الشاعر بعنصر من عناصر النص لطغيانه على العناصر الأخرى فلا ينبغي له الوقوف عند ذلك العنصر، بل عليه أن يدرس تلك العناصر الأقل أهمية ليكشف عما أخذه ذلك العنصر منها فتقلّص دورها. أما العناصر المحايدة في النص، وهي التي يتكرر حضورها في نصوص كثيرة دون أن يكون لها تأثير يُذكر، فإنه يهملها.

وتختلف الانحرافات من حيث أهميتها، فمنها ما يكون تأثيره على النص محدودًا لا يتعدى الجملة، ومنها ما يطال بنية القصيدة كلها، كما حدث في

الشعر العربي المعاصر التي خرجت على الأصول المرعيّة في بنية القصيدة الموروثة. إن الصورة الاستعارية الجزئية يمكنها أن تؤثر على محيطها الموضعي، ولكنها لا تقوى على مجاوزة ذلك التموضع ليصل تأثيرها إلى كُلّية النص؛ الأمر الذي يجعل الناقد الأسلوبي يضع في اعتباره تفاوت القيم الجمالية التي تتوافر في الأساليب.

وقد يلفت انتباهَ الناقد بعضُ الاستعمالات اللغوية التي تؤثر على البنية الكلية للقصيدة، كاستعمال الخنساء لصيغ المبالغة في رثائها لأخيها صخر، على نحو لافت للنظر، وموزّع توزيعًا معينًا بحيث يفترش القصيدة كلها، كما أن طرائقَ هذا التوزيع تستوقفه كذلك؛ فقد تكثر تلك الصيغ في بدايتها، وتقل أو تكثر في مواطن أخرى؛ ومن هنا فإن من الضروري استكشاف الأسباب الجمالية التي يرتكز عليها ذلك التوزيع، والإمكانات التعبيرية المترتبة على ذلك. وأن هذا الاستكشاف يتم بطرق تناسب طبيعة الأسلوب الذي وردت فيه.

وثمة بنيات لغوية يضطر الناقد الأسلوبي إلى التوقف عندها، لأن تحليلها ضروري لمعرفة دلالاتها. وتلعب نظرية النحو التوليدي دورًا في إيضاح تلك الدلالات؛ وخاصة المفاهيم التي تطرحها البنيتان: العميقة والسطحية، ولعل عملية التفرقة بين هاتين البنيتين تبرز أهميتها «عند المقارنة بين هاتين الجملتين: «عقاب الله تطهير» و «عقاب المذنب تأديب»، فالبنية الظاهرة واحدة في كلتيهما، ولكن البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة في الجملة الأولى فاعل العقاب، و «المذنب» في الثانية هو مَنْ وقع عليه العقاب. كذلك تظهر التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى، كما لو قلنا: «نقد العقاد»، فالبنية الظاهرية لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب: مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين: إما أن يكون العقاد هو الناقد، (ويعبّر النحويون عن ذلك بأن المصدر، هنا،

أضيف إلى فاعله)؛ وإما أن يكون هو المنقود، (أي أن المصدر أضيف إلى مفعوله)»(١).

وقد يتخذ الناقد الأسلوبي من بعض الخاصيات الأسلوبية وسيلة للولوج بها إلى المنهج الفني الذي يصدر عنه؛ فتكون بمثابة المفتاح لشخصيته؛ لأن كل رمز من الرموز يومىء إلى جانب من جوانب الحركة النفسية عند المبدع. وقد يَستخدم -في ذلك- أكثر من آلية من آليات التحليل لفتح زوايا عديدة على تلك الحركة النفسية؛ على أن تعمل تلك الآليات متضافرة لتحقيق ذلك الغرض من خلال التحليل اللغوي الذي يبرز كيفيات تفاعل العناصر المكونة، وقدرتها على التأثير في بعضها.

وتجدر الإشارة إلى أن كُلاً من الدكتور كمال أبو ديب والدكتورة خالدة سعيد قد أهملا فكرة «تداخل النصوص» Intertextuality وهو ما أخذ به التفكيكيون Desconstructive Criticisum من أمثال ليتش، وهو اصطلاح تبناه السيميولوجيون من أمثال رولان بارت، فالفنان فيما يقوله روبرت شولز «يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، لذا فإن النص المتداخل هو: نصٌّ يتسرّب إلى داخل نصٍّ آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يَعِ»(٢).

وفي لوحة التلقي Scene of Instruction للناقد الأمريكي بلوم ما يكشف عن طبيعة فكرة تداخل النصوص، وكيفية تسرب نصوص الآخرين إلى النص الجديد إبّان عملية الإبداع. وهي لوحة لها ستة وجوه، وفي اللوحة السادسة، وهي الأخيرة، ما يشير إلى أن الشاعر الآتي يبدع سالفه من جديد، ويعيد

(١) اللغة والإبداع ٥٣.

(٢) الخطيئة والتكفير ٣٢١.

ابتكاره، وتلك هي الرؤية الجديدة(١). وقد دفع ذلك ليتش إلى أن يقر بأنه «لا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات؛ ولذا قالت جوليا كرينستيفا: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكلّ نصٍ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»(٢).

وكما أهمل هذا الناقدان فكرة تداخل النصوص فإنهما لم يمنحا «الكلمات المفاتيح Key Words» ما تستحقه من عناية، وخاصة أن في النصّين المنقودين - على الرغم مما بينهما من فروق فاقعة- ما يسعفهما على ملاحظة تلك الكلمات للكشف عن اهتمامات الشاعرين بواسطتها؛ وقد كتب شارل بودلير Baudelaire مشيراً إلى دور الكلمات المفاتيح في الكشف عن شواغل المُبْدِع بقوله: «يقول أحد النقاد إننا لكي نكشف عن روح شاعرٍ ما، أو على الأقل عن شواغله العظمى علينا أن نبحث عن أكثر الكلمات دورانًا، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة»(٣).

ويُلاحظ أن كمال أبو ديب قد طغى -عنده- الاهتمام بالمتقابلات Binarism على كل السمات الأسلوبية الأخرى، حتى إنه قد أجهد نفسه في البحث عن تلك المتقابلات المتضادة؛ فاكتسى تحليله، أحيانًا، بتكلّف بائن في تتبعها. أما فكرة «المرتكز الضوئي» فليس لها أثر في تحليليهما. ووظيفة «هذا المرتكز الضوئي -إذا كان هناك توفيق في اختياره من القصيدة- تكمن في أن كل عناصر القصيدة قد تفسر من خلاله سلبًا أو إيجابًا أو سلبًا وإيجابًا معًا، وتمرّدًا أو استجابة، أو تمرّدًا واستجابة معًا. فهو، إذن، مجهر يكبّر الإشارات الصغيرة

---

(١) انظر السابق ٣٢٦-٣٢٧.

(٢) السابق ١٣.

(٣) الدكتور صلاح فضل، علم الأسلوب ٢٠٧.

ويسْلكُها في نظام العمل كله بالتفافها حوله»(١).

وقبل أن أختم حديثي عن هذه الطريقة التي تعد أصلاً من أصول المنهج الوصفي الذي تقوم عليه النظرية البنيوية، أود أن أشير إلى أن معالجة الدكتورة خالدة سعيد للأفعال والمجال الذي تتم فيه تتسم بنوعٍ من النضج في التطبيق، كما تتميّز بحركية منحت الأفعال أهميتها وكشفت عن فاعليتها ودلالاتها التي تفرق بينها وبين استعمال الأسماء، فهما -كما استنبطت- يقفان على خطين متقابلين، هما: الحركة في الأفعال والسكونية في الأسماء. والحقيقة أن ما قامت به الناقدة يمكننا أن نعتدّ به باعتباره خطوة متقدمة على طريق التحليل الأسلوبي.

ثانيا - الطريقة الإحصائية

ليس في مقدور هذه الطريقة أن تستقل بذاتها في تحليل نص شعري متكامل، ولكنها تستطيع أن تكشف عن توجه الشاعر ونوعية عواطفه واهتماماته من خلال طغيان خاصية لغوية معينة، كصيغ المبالغة أو الأفعال أو صيغة من صيغ المشتقات، كما تستخدم هذه الطريقة في رصد الظواهر الغريبة أو توزيع سمة من السمات الأسلوبية على مساحة النص، من حيث كثافتها أو قلتها، ووقوعها في بدايته أو وسطه أو نهايته، وارتباط ذلك بالدلالات. وتعنى -كذلك- «بالكلمات المفاتيح» من حيث نسبة ورودها قياساً إلى الكلمات الأخرى المستعملة، والربط بينها وبين عقلية المبدع. ويكون في إمكان المحلل الأسلوبي أن يعتمد الإدراك المباشر في الحكم على توافر السمة الأسلوبية على نحو مؤثّر، كما فعل العرب القدماء في مجال موسيقى الشعر وظواهرها، وقد يلجأ إلى القيام بإجراء عملي يعتمد الحاسب الآلي؛ وإن كان استخدامه -في كثير من الأحيان-

---

(١) النحو والدلالة ١٨٣.

لا يكون مجديًا، لأن ورود الكلمات المفاتيح مثلاً عشرين مرة أو ثلاثين لا يغيّر من طبيعة الحكم عليها ولا يلتفت بها عن وظيفتها.

وقد استخدمت الدكتورة خالدة سعيد هذه الطريقة في مقاربتها لقصيدة «النهر والموت» للسياب، وأشارت إلى أن ما يلفت نظر القارىء هو تكرار «بويب» تسع مرات فضلاً عن كلمة «النهر». وحددت الناقدة نوعية هذا التكرار ومواطنه، فقالت: «وترد (بويب) دوريًا كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يَسِم الكلام بطابعه. ترد لفظة بويب في مطالع المقاطع أو نهاياتها وفي الأقسام الداخلية؛ حيث نحس انعطافًا في اللهجة أو الدلالة وفي المسار. وهكذا نتوقع الانعطافات الرئيسة أو التحولات الداخلية في الأبيات ١-٢، ٧-٩-١٠/ ٢٣/ ٢٧/ ٣٤-٣٥ حيث يرد اسم بويب»(١).

وأشارت -كذلك- إلى أن هناك ثلاثًا وأربعين إشارة إلى الماء؛ موزعة على العنوان والمقاطع بحسب أجوائها ودلالاتها. وتتوزع كلمات القصيدة على حقول الطبيعة - الماء، والإنسان. كما حددت نسبة الكلمات المائية إلى الكلمات التي تنتمي إلى الطبيعة بـ ٤٢ : ٥٤ أي بنسبة ٧ : ٩، وفي مقابل ذلك توصّلت إلى أن ٥٨ إشارة تنتمي إلى حقل الإنسان(٢).

وتحاول الإحصاءات الأسلوبية أن ترصد الخاصيات الموضوعية وظواهرها اللغوية، ولكنها تقف عند هذا الحد، ولا تُرَتّب أحكامًا على ذلك، الأمر الذي يؤدي إلى إفراغ ذلك الجهد المبذول فيها من نتائجه الإيجابية، ويجعل فائدته محدودة إنْ لم يُستَثْمر على نحوٍ دقيق. ويمكن للناقد الأدبي أن يتقدّم بنتائج

(١) حركية الإبداع ١٤٤.

(٢) السابق ١٤٥.

الإحصاءات خطوة أخرى فيوظفها في عملية تقويمه للنص الأدبي. «إن الأسلوبيين سعوا أو تصوّروا إمكانية مدّ النقاد بالعوامل الاختبارية الموضوعية، بالكشوف المضبوطة، حتى يتمكن نقاد الأدب وعلماؤه من أن يصلوا إلى درجة الكليات في مستوى تحديد علم الأدب . .»(١).

وتستخدم هذه الطريقة الإحصائية للكشف عن السمات الأسلوبية، لأن الشاعر يلجأ إلى استخدام طرائق أسلوبية معينة بوعي أو بغير وعي منه؛ كاستخدامه لوحدات معجمية خاصة، نحو الزيادة أو النقص النسبيين في استخدام بعض الصيغ : صفات، أفعال، ظروف، حروف جر، طول الكلمات أو قصرها، طول الجمل، الجمل الاسمية أو الفعلية؛ البسيطة والمركبة، إنشائية وخبرية، إيثار بعض التركيبات اللغوية أو الصور الشعرية(٢). ومما يبرر استخدام القياس الكمي هو إمكانية التعرّف إلى منهج المبدع في الاختيار والتوزيع تبعًا لتكرار تلك الخاصيات الأسلوبية، من حيث كثافتها وتوزيعها على امتداد مساحة النص(٣).

وتبقى هذه الطريقة آلية من آليات تحليل النص الأدبي تحليلاً علميًا منضبطًا، وتوضع نتائجها إلى جانب النتائج الذوقية الخاصة، ليكوّن تجدّلُهما معًا أحكامًا يمكن أن تَلْقى قبولاً من الطرفين : الذاتي والموضوعي.

الطريقة الثالثة - دورة بيتسون :

قدّم الناقد الإنجليزي ف. و. بيتسون J. W. Bateson نموذجًا لتخطيط نقدي له قيمته، في كتابه «الناقد العالم The Scholar-Critic». وتنبّه الدكتور

(١) الدكتور سعد مصلوح، الأسلوب ٢٢٢.

(٢) انظر : السابق ١٨.

(٣) انظر : السابق ١٩

شكري عياد إلى القيمة التي تمثّلها دورة بيتسون للعمل الأدبي وطريقة قراءته، وكان أول ناقد عربي معاصر يشير إليها، كما أنه اقترح تعديلاً لها.

وقد رسم بيتسون دورة العمل الأدبي بالشكل التخطيطي الآتي:

١- فكرة (لا يعي بها الكاتب إلا وعيًا جزئيًا).

٢- رمز (اتحاد الصورة والفكرة).

٣- أسلوب (تجسيد لفظي، في وحدات متكررة بحسب النوع الأدبي المناسب).

٤- لغة (مراعاة العرف في متن اللغة ونحوها، وكثيرًا ما يكون التعبير اللغوي صامتًا، وذلك عن طريق «الكلام الباطني»).

٥- نص (لغة مقيدة حسب قواعد الإملاء والترقيم المتعارفة).

٦- لغة (معان متعارفة مترجمة في العادة إلى «كلام باطني»).

٧- أسلوب (معرفة النوع الأدبي والاستجابة المناسبة - ولو كانت غير واعية - للوحدات المتكررة).

٨- انفكاك عن الرموز اللفظية (الإيهام بخلق حقيقته الجمالية التي يمكن أن يضعها القارىء).

٩- تقييم ضمني أو اجتهادي للعمل ككل(١).

إن الأرقام الأربعة الأولى تقع في حقل الكاتب، كما أن الرقم الخامس يقع بين الكاتب والقارىء، أما الأرقام الأربعة الأخيرة فتتصل بالقارىء.

وعلى الرغم من غموض التعبيرات المستعملة في إيضاح هذه الدورة، فإن ما

(١) دائرة الإبداع ٥٨. وانظر The Scholar-Critic. London, Routledge and Kegan Paul. 1972

يعنينا منها هو أنها تُشكّل نموذجًا خالصًا، مَثّل فيها بيتسون رحلة العمل من ذهن الكاتب إلى ذهن القارىء، بدورة متصلة، يعيد فيها القارىء، بطريقة عكسية، أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي(١).

وهذا يعني أن القارىء يعيد تفكيك النص بعد اكتماله، بادئًا من الخطوة الأولى للعملية الإبداعية، مُقتفيًا أثرَ المُبْدِع خطوة خطوة، وصولاً إلى المرحلة الأخيرة من البناء. وهو أمر يحتم عليه أن يتقمّص الحالةَ التي اعترت المبدع إبّان عمليته الإبداعية، منذ راودته فكرةُ النص الأدبي، عبر تدرّجها وتخلّقها، ثم نموّها وتطورها حتى استوائها على الشكل الذي خرجت فيه للناس.

وتجدر الإشارة إلى أن بيتسون يعترف بفكرة أصلية في العمل الأدبي، وهو ما ينكره رولان بارت ويرى أنه لا فائدة في البحث عنه، وهو الأمر الذي جعل الدكتور شكري عياد يعيب عليه ذلك، ويذهب إلى أن عملية التحليل التي يقوم بها بارت لتفتيت النص عبثية؛ لأن التحليل الذي لا يعود بالنص إلى الحياة ثانية (كالفينيق الذي يبعث من الرماد) لا طائل تحته ولا جدوى منه(٢).

وتبدأ هذه الدورة من المرحلة (الجنينية) حين يكون (العمل الأدبي) «مجرد خاطرة، فكرة، شطحة من شطحات الخيال»، ثم تتخلّق تلك الخاطرة -التي تكون غائمة في مرحلتها الأولى- على هيئة صورة تكمن فيها فكرتها. وتظل الصور «غامضة مشتتة مضطربة إلى أن تتجمّع في تشكيل أو أسلوب». والأسلوب -هنا- يعني طريقة معينة في التشكّل اللغوي؛ أي طبقًا لأنساق معينة يفرضها النوع الأدبي، لأن لكل جنس أدبي أساليبه الخاصة، بل نظمه

---

(١) السابق ٥٧.

(٢) السابق ٦١.

التي تميـزه عن غيره من الأجنـاس. ولكـن ذلك لا يخرج عن الأعـراف التي تتطلبهـا اللغة التي تتحـرك في بوتقتهـا أسـاليب الجنس الأدبي، مثل العلاقـات النحوية وغيرها. ثم تأتي مرحلة التدوين في نصٍّ مرقوم، وهو ما يُشكّل المرحلة الثانية من الـدورة التي تبدأ عندها عملية القراءة. ولكن مـرحلة التدوين يحدث فيها كثير من التغيير والتبديل، كإبدال كلمة بكلمة أو تحوير جملة أو إعادة ترتيب الكلمات فيها أو حـذفها أو زيـادة جملة لم تكن مـرقومـة من قبل، وهو مـا ذكره بيتسـون حين أشار إلى قصيـدة كـوليردج Coleridge «الملاح القـديم»، وتحوّل الفكرة فيها إبان عملية الإبداع، ويبدو أنه يعنى -كذلك- بما يستوي عليه النص في صورته النهائية، وهي الصورة التي تصل إلى يد القارىء أو الناقد.

وثمة ملاحظات ينبغي إبرازها في دورة العمل الأدبي عند بيتسون منها:

١- التهوين من شأن الحكم النقدي، لأن كل حكم نقدي لابد أن يكون ناقصًا؛ ولهذا وَضَعَ التقويمَ في المرحلـة التاسعة، واكتفى منها بقـوله: «تقييم ضمني أو اجتهادي للعمل ككل».

٢- التركيز على تحليل الأسلـوب، قائلاً: «إن الناقد العـالم يجب أن يهتم اهتمامًا خـاصًا بـالمرحلة السـابعة (الأسلـوب)، أكثـر من المرحلة الثـانية (اللحظـة الجمالية) أو المرحلة التاسعة (التقييم)».

وهذا يعني أنـه ينحاز للنظـرية الأسلوبيـة البنيويـة التي يضطلع بتحقيقها المنهج الوصفي، كما أنه لا يهمل التقـويم إهمالاً مطلقًا، وإنْ لم يحْظَ -عنده- كما هو الحال عندهم، بقدر كبير من الأهميـة، ولكنه يتميز عنهم بـ(اللحظة الجمالية) التي يستبطن فيها العمل الأدبي ويستغرق فيها استغراقًا صوفيًا، كما هو الحال عند بـارت في مرحلته النقديـة الأخيرة، ليرى خفايا ذلك العمل، على نحو لا يتحقق عنـد الأسلوبيين الـذين يكتفون بتشريح الجسـد الفيزيقي للنص الأدبي(المرحلة الثامنة).

٣- وعلى الرغم من أنه يرى أن دورته تتسم بالتخطيط الرأسي الذي يتتبّع الكلمات من حيث طاقاتها الدلالية والتأثيرية، فيما أسماه دي سوسير نظام الاختيار (النظام الرأسي)، فإننا نجد أنه يلتقي مع سوسير -كذلك- في النظام الأفقي، من حيث تجاور الألفاظ وتفاعلها لإنتاج تشكيلاتها اللغوية والدلالات التي تصاقبها، وينتمي إليها كل الإبداعات كالصور والإيقاع (المرحلة الثالثة والرابعة والسادسة والسابعة)، وفي ذلك يتقاطع النظامان الرأسي والأفقي، أو يَسْقُطُ الرأسي على المستوى الأفقي ويمتزجان في كُلٍّ واحد.

٤-يتقدّم (التذوق) الفني للأسلوب -عنده- خطوة على التقويم الجمالي؛ لأن التذوق لا غنى عنه في تشريح النص، وهو آلية من آليات الكشف عن إيحاءاته ومختزناته الفنية.

٥- يبدو أن فكرة التتابع الزمني في العملية الإبداعية حاضرة في ذهن بيتسون، لكنها ليست مُدْركة على نحو محسوس في عملية القراءة النقدية التي شرّع لها في دورته، إلا إذا اعتبرنا أن عمليةَ الفهم والتفسير سابقة زمنيًا وموطّئة، في الوقت ذاته، للاستجابة الجمالية والتقييم، يقول الدكتور عياد، «إن عملية التذوق لها جانبان: جانب إدراكي (الفهم والتفسير - ويتضمن المرحلتين السادسة والسابعة)، وجانب وجداني (الاستجابة الجمالية والتقييم)، ويتضمن المرحلتين الثامنة والتاسعة»(١). أي أنه يُفَسر ويشرح أولاً، ثم ينتقل منها إلى مرحلة التقييم والحكم الجمالي.

ونصل، بعد هذا، إلى الخطوات التدريجية للعملية النقدية: وأشير -هنا- إلى أن دورة بيتسون في مرحلتها الأولى، التي تتصل بالمُبْدِع تستحضر، في ذهني، عملية التحليل النفسي للإبداع الفني عند الدكتور مصطفى سويف في كتابه

(١) انظر: السابق ٦٢-٦٣.

«الأسس النفسية للإبداع الشعري خاصة» الذي صدر سنة ١٩٥١م. وإنْ كان جُلُّ جهده موجّهًا نحو دراسة العملية الإبداعية في العمل الفني في مرحلة ما قبل خروجه إلى حيز الوجود كنصٍ مرقوم، والتحوّلات التي تطرأ عليه قبل نشره على الناس. ولكن جهد بيتسون لا ينقطع عن العمل الأدبي بعد خروجه من مملكة المُبْدِع إلى أحياز القارئين.

يتلقّف القارىء النص الأدبي -كما يرى بيتسون- فيستشفّ أغواره فتتولّد لديه دلالات تتفق مع استعداده وإمكاناته، ثم تأتي مرحلة الشعور بالوحدات المتكررة التي يستولي إيقاعها تدريجيًا على ذهن القارىء، وهي أول ما يلفت انتباهه إلى الطرائق التي صيغ بها النص ويُوَجّه نظرَه إلى قوانين الأنساق المهيمنة. ويعقب ذلك «مرحلة الدخول في الإيهام، أي الخضوع لمنطق النص الأدبي والعيش في عالمه مع تيقّن القارىء أنه عالم خيالي»(١)؛ لأن الأجواء الخياليةالتي يرسمها النص الأدبي هي التي تمنحه قيمته الجمالية، وتجعله يعلو فوق الواقع المعيش. وهنا تكتمل الدورة لأن القارىء يكون قد كَوّن صورة كلّية توازي الصورة التي أبدعها الأديب؛ ومهما كان فهم القارىء أو استيعابه للنص، يحتفظ بشخصيته ويتفرّد بأمورٍ تعود إليه، مع أنها ليست متوافرة في المُبْدِع. ولهذا فإن القارىء الناقد إذا ما شرع في تعقّب النص -وهذا ما سبق أن أشرت إليه- فإنه، قطعًا، سيتوصل إلى تصوّر يُغاير الفكرة التي استوت عند المُبْدِع.

ويبدأ القارىء، عادة، من البناء السطحي للنص، وهو «سلسلة من الكلمات المُؤَلّفة في تراكيب تعبّر عن معان»، وإذا خطا خطوة ثانية متغوّرًا عمق النص «ظهرت له مُشاكلات يتألف منها أسلوبٌ ونوع أدبي»، وهو ما

(١) انظر: دائرة الإبداع ٥٧.

يُشكّل ملامح أسلوبية سادت في الجنس الأدبي. ويتقدم -في خطوة ثالثة- كاسرًا قشرةَ النص، وبعد اكتمال تأثير العمل الأدبي في وجدانه، والعيش في عالمه، «تكشّف له عالمٌ قد لا يجد في معاني اللغة المتعارفة ما يعبر عنه تعبيرًا دقيقًا»، ويبدو أن القارىء، في مثل هذه الحال، يتعامل مع نصٍّ أدبي له خصوصياته التي بها يقتحم عوالم أخرى غير الواقع المحسوس كعوالم السرياليين والمتصوفة.

ويتقاطع التخطيط الرأسي مع التخطيط الأفقي، فيبدأ الناقد من «الكلمات التي تتتابع في جمل، والجمل التي تتتابع في فقرات أو أبيات أو مقاطع حتى يصل العمل الأدبي إلى نهايته». وفي تصوّري أن هذه المرحلة يمكن للقارىء فيها أن يعالج الصور الشعرية والإيقاع الذي يبنى على أساسه النص.

ويضيف الدكتور شكري عياد إلى دورة بيتسون ما يجعلها متكاملة من وجهة نظره؛ فيذهب إلى أن هذه الدائرة تتم إذا أضفنا إلى رأسها درجة الصفر للكاتب (أي كونه ذاتًا تنتمي إلى الجماعة الإنسانية من خلال عصر معين وثقافة معينة ونظام اجتماعي محدد)، تقابلها ذاتية القارىء، مرحلة عاشرة، وتتداخل هاتان الذاتيتان لتكتمل الدائرة(١).

والحقيقة أن بيتسون لم يخرج من حيث الجوهر عن معطيات النظرية البنيوية. ولكنه حاول أن يقترح خطًا لسير الخطوات الإجرائية للتحليل الأسلوبي.

وثمة نقطة أخرى أجد لزامًا عليّ ذكرها، وهي أنني لم أعثر على محاولات تطبيقية لناقد عربي التزم بمثل هذه الخطوات الإجرائية على نحو حرفي، وإنْ لم نعدم مَنْ عرض لها أو صدر عنها على نحوٍ تلقائي، لأن هذه الدورة بكل ما

(١) انظر: السابق ٥٩.

طرحته لم تأت بشيء جديد كلّية عن كل ما هو مطروح بين أيدي النقاد من نظريات وتطبيقات، وإنْ كان التنظيمُ أبرز ما يميزها، وهو ما لفت نظرنا إليها.

ويبقى أن نقول إن لكل عمل أدبي تميّزًا، لأن الأديب لا يُبْدِعُ على شاكلة ثابتة، بل يُطَوّر أدواته وتتجدد أشكال إبداعاته، وعلى ذلك فإن طرائق النقد، وإنْ كانت في خطوطها العامة تميل إلى الثبوت، ينبغي لها أن تكون مرنة وتتميّز بحركية تتفق مع الأشكال المختلفة للمُبْدَعات، ويمكننا أن نقدم نموذجًا لذلك من تجربة الهادي الطرابلسي في مقاربته لخصائص الأسلوب في الشوقيات. وهو يحدد منهجيته؛ فيقول: «أما اختياراتنا المنهجية فيميّزها أننا كنّا نقف عند كل استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر في وجه من الوجوه: كأن يكون شاع في شعره شيوعًا لم نعهده له في قديم ولا حديث مع جريانه على قواعد اللغة لا يحيد عنها وقيامه على عادة العرب في الإبداع لا يخالفها، أو أن يكون قائماً على تجوّز لبعض قواعد اللغة المطردة في القديم والحديث معًا، أو أن يكون الشاعر عدل به عن السبيل المؤدية المباشرة التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائط، ولعلها أوقع على الهدف بدون أن يقوم مع ذلك على تجوّز لقواعد اللغة، أوْ يكون الاستعمال منعدم الأثر في النص أو قليل الأثر بالنسبة إلى شأنه في كلام العرب، فيكون بروزه بغيابه، أو أن يكون معاكسًا لحركة التطور في اللغة أو استعمالات العرب فيلازم الوضعية التي كان عليها في القديم غير متحوّل عنها إلى وضعية في الإجراءات الحديثة، أو أن يكون مواكبًا لحركة التطور ومتوافراً في شعر الشاعر بالنسبة التي توفّر بها في شعر المحدثين أو ألا يكون من هذا وذلك شيء، ولكنه برز بدورٍ خاص لعبه في قصائد أخرى،

أو أغراض دون أخرى من شعر الشاعر نفسه، أو نكون نحن قد وجدنا فيه تفسيراً لانطباع حسن أو سيء حصل في نفسنا عند مباشرة النص»(١).

وهذا النص -على طوله- ضروري لإيضاح أوجه التميّز المختلفة للأساليب في القصيدة؛ ويلقي، في الوقت ذاته، ضوءاً على حركية القارىء الناقد وقدرته على تقليب النص للوصول إلى أوجه الإبداع فيه، وهو ضروري، أيضاً، لإثبات أهمية الحركية التي ينبغي أن يتمتع بها الناقد في مواجهة النص. وعلى ذلك فإن دورة بيتسون، وإنْ رسمت خطًا يمكن للناقد أن يسير عليه، فلابد له -كذلك- أن يكون مُزَوّدًا بمئونته، متمتعًا بتلك الحركية التي تحدثنا عنها.

الطريقة الرابعة - الطريقة الحدسية :

إن الحدس ملكة يُطبع عليها عددٌ قليلٌ من الناس، تتغذّى على الدُّربة والمراس، تُستخدم للكشف عن خفايا الأمور التي تدق ملاحظتُها، فعامل إصلاح السيارات الذي يمتلك قوة الملاحظة مع خبرة طويلة ومراس عميق يتمكن، عند مباشرته لعمله، من التعرّف إلى مواطن الخلل في محرك السيارة (الموتور) بمجرد أن يلقي نظرة عليها. هذه الملكة هي التي يستخدمها الناقد الأدبي لإدراك ما خفي من سمات العمل الأدبي، ويتعذر عليه أن يمتلكها دون أن يكون قد مَرّ بتجارب عديدة واكتسب منها خبرة كبيرة وعميقة. و«الحدس، كما يفهمه سبيتزر، هو بكل بساطة نفاذ بصيرة موهوب، مفعم بالمعرفة»(٢).

وتبنّى ليوسبيتزر فكرة الحدس وصدر عنها في نقداته، ورأى أنها من الوسائل التي يستطيع بها الناقد الأسلوبي أن يصل إلى أغوار النص لاستكشاف شمسه المركزية. وذهب إلى أن ذلك الناقد لا يمكنه أن يكتسب المرونة المطلوبة

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ١١.

(٢) كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية ٧٣.

إلا بتكرار التجارب مع كتّاب مختلفين كل الاختلاف؛ لأنه يحتاج عند كل قصيدة إلى إلهام خاص، إلى نور علوي خاص، وهو مطالب بالقدرة على التّشكّل دائماً بأشكال جديدة، لأن الحيلة التي يثبت نجاحها في عملٍ فنيٍّ ما يتعذر تطبيقها تطبيقًا آليًا على عمل آخر(١).

إن الواقع الفني الذي شكّله المبدع تشكيلاً داخليًا هو الذي يفرض على الناقد اختيار طرائقه الخاصة في المقاربة؛ الأمر الذي يجعله قادرًا على تقمص شخصية المبدع، ومن ثم فمن واجبه «أن يضع نفسه في المركز الخلاق لدى المبدع نفسه، ويعيد خلق الكائن العضوي الفني»(٢).

ويربط سبيتزر بين هذه القدرة التي ينبغي أن يتمتع بها الناقد وخبرته الثقافية السابقة في حياته العادية، ويقول: «لابد أن يكون قد اختار أن يُنَظّف عقله من الاشتغال بالتّوافه، والانحصار في الجزئيات الصغيرة للحياة اليومية، وأن يبقيه مفتوحًا للفهم المتكامل «لكليات» الحياة، لرمزية الطبيعة والفن واللغة»(٣).

وما يعنينا -هنا- هو الطريقة الحدسية التي استعملها سبيتزر آلية من آليات التحليل، والخطوات الإجرائية التي استخدمها. وقبل أن نشرع في تتبع خطواته تلك، نود أن نشير إلى أنه يُصرُّ على استحالة تزويد القارىء بأساسٍ ذي خطوات لتطبيقه على العمل الفني . . ، ويُرجع ذلك إلى «أن الخطوة الأولى، التي يمكن أن يتوقف عليها كل شيء، لا يمكن أن تخُطّط، إذْ لابد وأن تكون قد تمت بالفعل. فهذه الخطوة الأولى هي الشعور بأن جزئية ما قد لفتتنا، وأن هذه الجزئية ذات علاقة جوهرية بالعمل الفني. ومعنى ذلك أن هناك ملاحظة

(١) انظر: اتجاهات البحث الأسلوبي ٨٠.

(٢) السابق ٨١.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

قد أُجريت، والملاحظة هي أول النظرية، أو أن سؤالاً قد أُثير، ويجب البحث عن جوابه. والبدء بإلغاء هذه الخطوة الأولى لابد وأن يفسد أي محاولة للتفسير، كما حدث لرسالة عن «الصورة عند ديدرو»، لم يُبْنَ فيها مفهوم «الصورة» على ملاحظة أولية، بل على جدول جاهز فُرِضَ على العمل الفني من الخارج»(١). ويتمتّع المحلل الأسلوبي -انطلاقًا من هذا التفكير- بأقصى درجات الحرية في تناول النص الأدبي، والتصرّف في خطوات النقد الإجرائية.

وكان من نتائج تلك الحرية التي منحها للناقد الأسلوبي أن اتّهمه أحدُ تلاميذه بأنه يعرف المبادىء التي تُوَجّهه أكثر من معرفته للتقانات التي ينبغي له أن يستخدمها. ولكن سبيتزر يرد على تلميذه بأن الحل «الذي يُتوصل إليه بالإجراء الدائري لا يمكن إخضاعه لأساس عقلي صارم لأنه، في أحسن صوره، نقض للخطوات. فهو متى ما تمّ نَزَع إلى طمس الخطوات المؤدية إليه. (وكأنه أسد القصص الخرافية في العصور الوسطى، الذي يمحو بذيله آثار أقدامه كلّما تقدّم خطوة ليضلّل مُطارديه!)(٢).

ويمكننا أن نجاوز هذه العقبة بحركية ومرونة تجعلنا نضع تصوّرًا عريضًا، تدخل تحت مظلته كل التحركات التي يضطلع بها الناقد في مقاربته للعمل الفني.

وأولى هذه الخطوات هي القراءة للوقوف على «الانطباع» أو «الاعتقاد» بجوهر العمل الفني، وإذا لم يتحقق ذلك من القراءة الأولى فليس «ثمة طريق للخروج من هذا العقم إلاّ القراءة ثم القراءة، بصبر وثقة، حتى يتشبّع المرء بجو العمل»(٣).

---

(١) السابق ٧٨-٧٩.

(٢) انظر: السابق ٧٨.

(٣) السابق ٧٩.

والخطوة الثانية: إذا وصل القارىء إلى درجة التّشَبُّع أصبح مُهَيّئًا لاستقبال الملاحظات التي تنثال عليه؛ « فإذا بكلمة واحدة، وإذا بسرٍّ واحد يبرز، ونتبيّن أن صلة قد انعقدت بيننا وبين القصيدة. ومنذ هذه اللحظة، ومع الملاحظات الجديدة التي تنضاف إلى الأولى، والخبرات السابقة التي تنضَمّ إلى الدائرة، والخواطر التي تتوارد عليّ من دراساتي السابقة ويشد بعضها بعضًا (كل ذلك مدفوعًا في حالتي الخاصة بباعث شبه ميتافيزيقي نحو الحل) لا أحس أن وقتًا طويلاً يمضي قبل أن تحدث «الدّقة» المميزة التي تعلن أن الجزئي والكلي قد وجدا قاسماً مشتركًا يوصل إلى «الأصل الاشتقاقي» للعمل»(١).

الخطوة الثالثة: تسجيل الملاحظات التي ترد إلى ذهن القارىء أثناء عملية القراءة. يقول سبيتزر: «وكنت قد تعوّدت في قراءتي للروايات الفرنسية الحديثة أن أضع خطوطًا تحت التعبيرات التي تبدو لي خارجة عن الاستعمال الجاري..»(٢).

الخطوة الرابعة: تصنيف الملاحظات؛ «وكثيرًا ما اتّفق للفقرات المُعَلّمة أن اطردت على نسق معين عند النظر إليها مجتمعة. وتساءلت: ألا يمكن استخراج قاسم مشترك أعظم لكل هذه الانحرافات أو معظمها؟»(٣).

الخطوة الخامسة: التحقق من صحة الملاحظات، وذلك باستخدام طريقة القياس للتحقق من أن هذه الملاحظات التي جمعت عن طريق الاستقراء تتفق مع كل المعطيات المطروحة في النص، وأن هذه الملاحظات قادرة على تفسير كل

---

(١) السابق ٧٩-٨٠.

(٢) السابق ٦١.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

التنويعات الدلالية والصوتية(١). وتتم هذه الخطوة -كذلك- عن طريق التقدم «من السطح إلى «مركز الحياة الباطني» للعمل الفني: بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله (و «الأفكار» التي يعبر عنها الشاعر هي أيضًا إحدى السمات السطحية للعمل الفني)، ثم يجمع هذه التفاصيل في مبدأ إبداعي لعله كان موجودًا في نفسية الفنان، ثم يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إنْ كان «الشكل الباطني» الذي كوّنه بصورة أولية قادرًا على أن يفسرّ الكل . .»(٢).

إن طرح سبيتزر لفكرة «الدائرة اللغوية» يعود إلى تأثره بالنظرية البنيوية، وإنْ كان هذا التأثر قد جرى عليه تعديل بفعل قراءته لأفلاطون ولعالمَ اللاهوتي شلاير ماخر؛ الذي يرى «أن التوصل إلى المعرفة في العلوم اللسانية لا يكون فقط بالتقدم خطوة خطوة من جزئية إلى أخرى، بل بتقدير الكل أو حزره؛ لأن الجزء لا يمكن فهمه إلاّ بالكل، وكل تفسير للجزء يفترض فهماً للكل»(٣). وإنْ كان التحليل البنيوي للأسلوب يتسم بالموضوعية والعلمية أكثر مما يتسم به النشاط النقدي عند سبيتزر.

ويكشف هذا الناقد الأسلوبي عن طريقته في مقاربة النص، فيقول: «وكانت طريقتي الشخصية هي السير من الملاحظة الجزئية إلى وحدات تستمر في الاتساع، وتعتمد بدرجة متزايدة على التخمين. وأظن أن الطريق اللغوي الاستقرائي هو الذي يؤدي إلى إظهار الدلالة

---

(١) السابق ٥٨.

(٢) السابق ٧٠.

(٣) السابق ٧١.

فيما يبدو أنه عقيم ، بعكس الطريق القياسي الذي يبدأ من وحدات يُسَلّم بها ابتداءً . . »(١) .

ولا يكتفي بتفسير نفسي لسمة من السمات اللغوية ، بل ينبغي -فيما يرى- استيعاب جميع السمات اللغوية التي تمكن ملاحظتها لدى كاتب معين(٢) . كما ينبغي للعالم اللغوي أن يمضي في الفحص الميكروسكوبي لأنه يرى بواسطته العالم مصغّرًا . .(٣) .

ولكن هذه السمات ، في مجموعها ، لا تشمل العمل الفني كله ، لأنه «مركب لمجموعة من المركبات المعقدة ، والحدس وحده هو الذي يدلنا ، أمام العمل الأدبي ، على الجانب الذي يتّسم بالخصوبة والاتجاه الصحيح في تناوله . وكثيرًا ما لا تسمح المصفاة الاختبارية إلاّ بعنصر واحد من عناصر الدوال لتحليله ، إذ نتوقع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله»(٤) .

وعلى الجملة فإن جل نشاطات سبيتزر في مرحلته الثانية ، التي جاوز فيها التأثير الفرويدي ، قد انصبّت على اللغة لاستخراج طاقاتها التي عمل الأدباء على استثمارها في أعمالهم الفنية ، على عكس علماء النفس التحليليين الذين عُنوا بالعُقَد النفسية والأمراض التي كان لها تأثير في الحياة النفسية للفنانين . ولكنه لم يقف عند اللغة إلاّ من أجل أن يتخذها هاديًا للكشف عن روح الكاتب والعصر والأمة ، كما سبق لي أن أشرت . ولكن سبيتزر لم يفتح الباب على إطلاقه ، بل عاد واحترز فذهب إلى أن الناقد إذا نجح في إرجاع جوانب العمل الأدبي إلى

---

(١) السابق ٧٥ .

(٢) انظظر : السابق ٧٠ .

(٣) السابق ٧٦ .

(٤) الدكتور صلاح فضل ، علم الأسلوب ١٠٨ . وانظر : كراهم هاف ، الأسلوب والأسلوبية ٥٢-٥٣ .

تجربة معاشة لدى الكاتب، فإن هذا لا يعني بالضرورة أن يكون هذا التقابل بين الحياة والعمل ذا تأثير على جماليات العمل الفني. بل إن هذا الزعم -على حد قوله- ينطوي على مغالطة واضحة؛ لأن التجربة المعاشة ليست آخر الأمر إلا المادة الخام للعمل الفني، الأمر الذي يجعلها تقف على المستوى نفسه مع مصادره الأدبية(١).

وتجدر الإشارة إلى أن سبيتزر كان له تأثير خطير فيمن جاءوا بعده من الأسلوبيين، ويبدو ذلك واضحًا عند كراهم هاف، الذي ربط بين الفكر واللغة والشخصية، فقال: «إن فيض المرح والمعرفة الساخرة، والصياغة اللفظية المسرفة لدى (رابليه Rabelais)، وبرودة أسلوب «لاندور Landor» المرمرية الواعية لذاتها، يمكن رؤيتها كلها بسهولة باعتبارها تعبيرات لنمط خاصٍّ من الشخصية»(٢). وهذا ما يؤكده سبيتزر في مواطن كثيرة من كتاباته النظرية والتطبيقية، وهو أرضية نظريته الأسلوبية. وقد عالج في أول بحث نشره: «بناء الكلمات كأداة أسلوبية» (رسالة كتبت سنة ١٩١٠م) منحى رابليه في صياغة الكلمات بطريقة هزلية، وهو موضوع جذبتني إليه -على حَدّ قوله- وجوهُ شَبَه بين منحى رابليه ومنحى الكتابة الهزلية في فينا (موطني!)»(٣).

وثمة تشابه، كذلك، بين سبيتزر وداماسو ألونسو Damaso Alonso على قاعدة أن الفهم يمكن تحقيقه جزئيًا بشروط سيكولوجية، يقول ألونسو: «إن المحقق الأدبي يجب أن يبادل دوره بدور العالم النفسي. وعليه أن يُصَنّف ويدرس جميع العناصر التي قد تخلق فيه ردّ فعلٍ معين. ويمكن أن نضيف أنه

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ١١٤.

(٢) الأسلوب والأسلوبية ٥٣.

(٣) اتجاهات البحث الأسلوبي ٦٥.

ليس من اليسير أن نرى هذا الشيء يتمّ بدون الانتقال إلى خارج المجال الأسلوبي؛ على أن ألونسو يصرّ على أن هدف الأسلوبية هو إرساء صلة قوية ملموسة بين الدال والمدلول والوصول إلى فهم دقيق وكامل للدلالة الكلية»(١).

وما تلمّسَه هاف بين سبيتزر وألونسو من أوجه تشابه؛ يقوم على دور العامل السيكولوجي في الوصول إلى الدلالة الكلية عند ألونسو والروح الحضارية المُوَجّهة للفن عند سبيتزر.

وكما أشار هاف، كذلك، إلى الأساس المشترك، بين أمبسون وسبيتزر، فذهب إلى أن «طريقته (أمبسون) مشابهة لطريقة سبيتزر وألونسو - إدراك حدسي للعمل يتبعه محاولة تحليلية لبيان كيفية التوصل إلى ذلك الحدس». ثم يقارن بينهما، من ناحية أخرى، فيقول: «ويظلّ أمبسون أكثر تركيزاً على عقل القارىء، ولكنه مثل ألونسو، كان يعتقد أن الاستجابة في عقل القارىء، إذا ما كانت صحيحة وغير نزوية تمامًا، فإنها تعيد تكوين الاستجابة في عقل المؤلف عند لحظة الخلق»(٢).

ويبدو -كذلك- أن الروح التي يصدر عنها سبيتزر في مجابهة النص تتوافر عند ريفاتير الذي دعا «إلى ضرورة عكس التيار، والسير في اتجاه صبغة الفردية فيه، أي في اتجاه ذلك الأمر المجهول الذي يقال أن لا سبيل إلى دَرْكه إلاّ بشطحة صوفية (وهو ما يذكرنا بالاستغراق الصوفي عند بارت). وهكذا يغدو تحليل النص Discourse Analysis عنده صراعًا عنيفًا متواصلاً، يواجه به القارىء تيار العقلنة الطبيعي في قراءة النص»(٣). ولكنهما يفترقان عند نقطة جوهرية؛

(١) الأسلوب والأسلوبية ٨٤.

(٢) الأسلوب والأسلوبية ٩٤.

(٣) النص الأدبي وقضاياه ١٢٣.

لأن سبيتزر يباشر النصّ بنفسه، مستخدمًا الحدس لسبر أغوار النص للوصول إلى ذخائره، مُسَجّلاً ملاحظاته المختلفة عند كل قراءة من قراءاته المتعددة. لكن ريفاتير يرى أن التحليل الأسلوبي يجب أن يعتمد على رواة يمتلكون حسًا لغويًا متميّزًا، يُمدّون المحلل بما يتبادر إلى أذهانهم في أثناء تلك القراءات، ويقوم هو بجمع استجاباتهم. وسيصف الراوية أجزاء النص التي أثارت ردّ فعل لديه، مرة بأنها جميلة، ومرة أنها غير جميلة، أو بأنها كتابة جيدة أو كتابة رديئة أو بأنها معبرة أو باهتة. أما المحلل فإنه يستخدم هذه الأوصاف باعتبارها إشارات إلى عناصر في البناء ذات علاقة، ولن يسأل المحلل نفسه إن كانت صوابًا أو خطأ من الناحية الجمالية»(١).

كما يقوم الناقد الأسلوبي -في رأي ريفاتير- بتنخيل الملاحظات التي يُبْديها الرّاوي أو القارىء العمدة ولا يستقي منها للتحليل «إلا النقاط التي يتلاقي عند الاهتمام بها عدد من القراء والنقاد والمحللين. .»(٢).

وإذا كان سبيتزر قد أقرّ بعدم صلاحية أي إجراء عقلي صارم في التحليل الأسلوبي فإن ريفاتير يلتقي معه حين يذهب إلى أنه «لا توجد صيغة ميكانيكية لشرح القصائد، ينظر إليها على أنها نتاج النشاط البنيوي»(٣).

وبينما تتوجه جهود سبيتزر نحوالتفسير الذي ينظر إلى السمات الأسلوبية باعتبارها إشارات إلى مركز النظام الشمس في المُبْدَع الشعري، فإن ريفاتير يتوجه بكُلّيّته إلى أبنية النص، ويقرر أن «أية بنية لا تحدث أثرًا في القارىء فهي بنية غير مؤهلة للرصد. ومن خلال محاولة التمييز بين أبنية النص، يستطيع الدارس أن يميز بين ما هو من خصائص الجنس الأدبي عامة، وبين ما هو

(١) اتجاهات البحث الأسلوبي ١٣٥.

(٢) السابق ١٣٩.

(٣) البنيوية في الأدب ٤٤.

خاصّية أسلوبيـة، تنفرد بها هذه القصيدة بالذات، وبين مـاهو خصائص مجُتَلَبَة من جنس أدبي آخر مختلف»(١). وهذا يعنـي أن ريفاتير يتجه من التأثير (بفعل تأثير سمة أسلـوبية) إلى النص، أما سبيتـزر فإنه ينطلق من النص إلى خـارجه. وما ذهب إليـه ريفاتير يجعلنـا نستحضر فكرة (الأثـر) عند ديـريدا والتشريحيين بعامة الذين ذهبوا إلى أن الأثر هو غايةٌ تتوجّه كل تقانات الأدب لتحقيقها.

ومهما يكن أمـر تلـك الطـرائق التي تستخـدم في التحليـل الأسلـوبي للنص الأدبي فإن البـاب مفتـوح أمـام مـزيـد من الطـرائق التي يبتـدعهـا المحللـون، ويطبقونها في مقاربـاتهم. فما دامت شخصية الناقد الأسلـوبي مستقلة فليس من حقنا أن نُمَسْمِرَهُ عند خطّ معين، لأنه حرٌ في ابتداع ما يشاء من طرائق وأساليب جـديدة، كما أنـه حرٌ في كيفيـة تعاملـه مع الطرائق المعهـودة عند مَنْ سبقـه من النقـاد، فله أن يحوّر فيهـا، فيضيف إليهـا أو يَنقص منها؛ لكن على أسـاس أن تلقى إجراءاته قَبولاً عند المعنيين في نظرية النقد الأدبي.

★ ★ ★

(١) الخطيئة والتكفير ٧٧.

الفصل الخامس

دراسات تطبيقية في التحليل الأسلوبي البنيوي

١ـ الدكتور شكري عياد

ـ قصيدة «خواطر الغروب» للشاعر إبراهيم ناجي.

٢ـ الدكتور عبد الله الغذامي

ـ قصيدة «إرادة الحياة» للشاعر أبي القاسم الشابي.

ـ الأعمال الكاملة للشاعر الكاتب حمزة شحاته.

٣ـ محمد الهادي الطرابلسي

ـ «الشوقيات».

٤ـ الدكتور كمال أبو ديب

ـ «معلقة لبيد».

(١)

قام الدكتور شكري عياد بتحليل قصيدة «خواطر الغروب» للشاعر المصري إبراهيم ناجي(١):

نؤكد - في البداية - أن النظرية التي يحملها الناقد الأسلوبي، وهو يقتحم النص المدروس، تتبدّل فتختفي بعض قسماتها، وقد تُضاف إليها عناصر أخرى لم تكن متوافرة فيها من خلال التفاعل الجدلي الذي يقوم بين النظرية والتطبيق؛ لأن طبيعة النص وخصوصية تركيبه تنفر من استخدام أدوات تحليل وقوانين استنبطت من نصوص سابقة، كما أن العناصر المُضافة إلى النص تتطلب أمورًا في التخطيط النظري للعملية النقدية، تتفق وتلك الطبيعة الجديدة لمكونات النص. وإذا كانت النظرية البنيوية بكل مكوناتها هي التي اقتحم بها الدكتور شكري عياد هذا النص الشعري، وهو يعلن أنه يسترشد بالمبادىء التي عرفها في علم الأسلوب، فإن ثمة قيماً نقدية من الضروري تعديلها أو إضافتها، وهذا أمر يعود إلى ثقافة الناقد وخبرته وحركيته. وهو ما سيتضح أثناء عرضنا للطريقة التي اتبعها في التحليل الأسلوبي لهذه القصيدة المذكورة.

وثمة نقطة ثانية جديرة باهتمامنا، وهي أن النص الشعري، من حيث مقوماته وفاعليته، إما أن يسهم في إتاحة الفرصة لتحرّك الناقد الأسلوبي، وإما أن يُغَلّق دونه الأبواب، فيحرمه ذلك من التحرّك المرن.

وقد اعتمد الناقد في تحليله قصيدة «خواطر الغروب» على المنهج الوصفي الذي تغذّيه النظرية البنيوية بمداخلها الثلاثة: الوظيفي، والنفسي،

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب ٧٤.

والإحصائي. وتشابكت عنده تلك المداخل، فهو يتناول الجانب الوظيفي ثم يتركه جانبا ليعرض للجانب النفسي، ويعود ثانية للجانب الأول. وفي أثناء ذلك يستثمر الجهد الإحصائي والنتائج التي توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه «موسيقى الشعر»(١).

وقد درس الناقد في المدخل الوظيفي أموراً تتصل بالتراكيب اللغوية، والكيفيات التي تتفاعل بها الكلمات، من خلال تجاورها، فيؤثر بعضها في بعض، ويؤدي ذلك -بالطبع- إلى تقدّم بعضها وتأخر الآخر. ولم يقف عند هذا الحد، بل حاول الإحاطة بالحيل الأسلوبية التي استخدمها الشاعر في هذا النص ودورها في إنتاج الدلالة الكلية وتوجيهها. وكانت اللغة بكل تشكيلاتها هي الأرض التي استنبت من أديمها تلك الدلالة.

وفي المدخل النفسي نحا منحى سبيتزر في مرحلته النقدية الأولى التي كان تأثره فيها بفرويد S. Freud كبيراً، ولكنه لم ينقطع عن المرحلة الثانية تماماً، لأنه حاول أن يفسر بعض أجزاء النص على ضوء ما طرحه بعض علماء النفس، وإنْ كانت اللغة هي مرتكزه وآليته في إثبات ما ذهب إليه، على خلاف ما كان سبيتزر يسلكه، لأن كثيراً «من العلاقات التي يُزعم أنها تقررت بهذه الطريقة ليست في الحقيقة نتائج مستخلصة من المادة اللغوية، ولكنها تنطلق من تحليل سيكولوجي وإيديولوجي، وتلتمس السّند من اللغة»(٢).

وحين يشرع الناقد في تحليل النص، يستهلّ مقاربته بتناوله عنوان القصيدة باعتباره الرابطة بين الشاعر والنص والقارىء، ويعدّه «الإشارة الأولى التي

---

(١) انظر: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، سنة ١٩٦٥م.

(٢) R. Wellek: A. Warren: Theory of Liiterature، لندن، ط١٩٥٤ ص١٨٧ وما بعدها. وانظر: اتجاهات البحث الأسلوبي ١١٣.

يرسلها المبدع إلى قارئه»، كما أنه «النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مُبْدعه»(١).

والعنوان عنصر من عناصر البنية، وهو «ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عمومًا»(٢). ولذلك فإنه يكتسب قيمته منها، كما أنه مفتاح دلالتها الكلية يستخدمه القارىء الناقد مصباحًا يضيء به المناطق المعتمة في القصيدة.

ومن اللافت للنظر أن الناقد، في مقاربته للعنوان، يخرج عن القصيدة (موضوع النقد)؛ ليتحدث عن الحيل الطريفة في استخدام العنوان، ويضرب أمثلة من الشعر العربي والشعر الإنجليزي والفرنسي. فهو -على سبيل المثال- يذهب إلى أن الشاعر ربما اعتمد «على العنوان في تحديد مفتاح النغم الذي سيبني عليه قصيدته»(٣). ويمثل بالشاعر الإنجيزي الكلاسيكي ميلتون John Milton في اختياره عنوانًا كلاسيكيًا في رثائه لصديق له، فاستمد صوره من الأساطير اليونانية ليكسب الحادثة (الغَرَق) جلالاً يرتفع بها عن المظاهر المبتذلة للفجيعة. ومن أجل أن تتضح الصورة، فإن الناقد يستدعي الوضع المقابل في الشعر المعاصر، كما فعل صلاح عبد الصبور في قصيدته «مرثيتان»(٤).

ثم أشار الناقد إلى أن الشاعر ربما دَلّ بالعنوان «على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ فيه قصيدته، مع ضرب من المفارقة في استعارة هذا القالب لموضوعٍ لم

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب ٧٤.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

(٤) السابق، الصفحة نفسها. وانظر: ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثاني والثالث ٣٠٩ وما بعدها، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.

يكن من المألوف أن يُصاغ فيه»(١). ويضرب مثالاً لذلك بشلي Shelley في قصيدة «أنشودة للرّيح الغربية»، وقد استعاد أنشودة (Ode)، التي تنشد في مديح العظماء منذ أقدم عصور الشعر اليوناني، كما عرفت عند بندار وفرجيل. استعاد هذه الأنشودة قالبًا لمظهر من مظاهر الطبيعة. وهو ما يوحي بالموقف الرومانسي فنيًا واجتماعيًا(٢).

ويظلّ خارج دائرة القصيدة المنقودة، ليصل، في آخر مرحلة، إلى معالجة العلة من وراء عزوف الشعراء القدماء عن عَنْوَنَة قصائدهم اكتفاء بدلالة المطلع عليها. ولم يقف عند حدّ الشعر، بل جاوزه إلى النثر؛ فرأى أن العناوين في أدب النثر الفني، غالبًا، ما تكون من شأن الكتب المصنفة(٣).

وقد رسم الدكتور شكري عياد، بذلك، صورًا عديدة لاستخدام العنوان، وكانت غايته من وضع أساليب متباينة لاستعمالات الشعراء للعنوان في أزمنة مختلفة، الكشف عن خصوصية تركيباته ونوعياته وطرائق توظيفه. وجاوز -كذلك- استعمالات الشعراء إلى الروائيين ضاربًا مثالاً برواية «السمّان والخريف» للكاتب الروائي نجيب محفوظ. وهذا سلوك اتبعه النقاد الأسلوبيون في تحليلاتهم، وهو ما أشرنا إليه.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الوقوف على العنوان ذاته، ليَلِجَ مرحلةَ التحليل؛ ليبدأها بتحديد دلالة (الخاطرة)، من حيث كونها فكرة ترد على الذهن عندما ينطلق في التأمّل غير المقيد بهدف معين. ويربط بين هذه الدلالة وصيغة الجمع التي وردت بها؛ لأن الجمع أدل على المعنى لإفادته معنى الكثرة والتنوّع.

---

(١) مدخل إلى علم الأسلوب، الفصفحة نفسها.

(٢) انظر: السابق ٧٤-٧٥.

(٣) انظر: السابق ٧٥.

ويعرض لبنيتها النحوية من حيث إضافتها إلى (الغروب) ويكشف عن إيحاءات الغروب (الشجن وشرود الذهن)(١)، ومن حيث كونه «ساعة الانقلاب اليومي». ويكشف عن سر تأثير هذا الوقت، ويستشهد بالشعر العربي القديم للوصول إلى الدلالة الأكثر قربًا إلى الإنسان وفطرته، ثم يقول: «أما ساعة الغروب بالذات فإنها أقرب إلى مشاعر الخوف والأسى، لأن الليل يعزل الإنسان عن بني جنسه، ويسلمه إلى عدو متربّص، أو خائن متلصّص، أو هاجس منغّص»(٢). وفي هذه الملاحقة للإيحاءات التي تفيض بها دلالات التراكيب ما قد يخرج عن اهتمامات الأسلوبيين لينتقل بنا إلى أحياز النقد الجمالي.

وفي خطوته الثانية يعرض للوزن والقافية من خلال النسيج اللغوي للقصيدة، وهو مسلك في التحليل اعتاده الأسلوبيون. ولكننا قبل أن نلقي الضوء على هذه المقاربة، نجد لزامًا علينا أن نُنَبّه إلى ما قرره بأن العنوان والوزن والقافية اختيار، وهو أمر يدخل في إطار رؤية الأسلوبيين لدراسة النص الشعري، كما ذهب إلى ذلك سوسير.

وحدّد -في هذه الخطوة- البحر الذي نُظمت فيه القصيدة، وهو الخفيف، ورأى أنه ليّن على نحو جعله «مناسبًا للانفعالات المختلفة من فَرَح أو حزن أو شجن أو حنين»(٣). وقد أفاد من الإحصاء الذي قام به الدكتور إبراهيم أنيس، كما سبق أن أشرنا، في إثبات هذه الحقيقة.

وحلّل القافية ورأى أن الشاعر جعل «قافيته ممدودة مردوفة بالألف، فكانت في حقيقتها الصوتية مَدّتَيْن ينفتح فيهما الفم وينطلق الصوت، ولا يفصل بينهما إلاّ حرف صامت ضعيف وهو الهمزة. وهذا المَدّ المضاعف يدل -صوتيًا- على

(١) انظر: السابق ٧٦.

(٢) السابق ٧٧.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

نـداء أو تعجب أو استغـاثـة أو تـوجّع، كما يظهـر في استعمالــه في عـدة صيغ نحوية»(١).

إنـه يـربط بين القـافية والـدلالات التي أراد الشـاعـر أن يـوحي بها، وهي دلالات الحزن والتوجّع، كما هو الحال عند الرومانسيين جميعًا. وهو -بذلك- يتبنى فكرة البنيويين من أتباع مدرسة براغ الذين وظّفوا الصوت توظيفًا دلاليًا، وإنْ كـان دي سوسير قـد ركّــز على فيزيـولوجيـة الأصـوات المنطوقـة أو مـا يسمـى (الصوتية Phonologic) أو الفينولوجيـا، أي آلية النطق(٢). ولم يهمل النـاقد هـذه الآلية الفيـزيولـوجيـة في مثل قولـه: «فكانت القـافية في حقيقتهـا الصوتيـة مدتين ينفتح فيهما الفم وينطلق الصـوت»(٣). كما يلاحظ أن القـافية الممدودة، بكل إيحاءاتها الدلالية، ظلّت متواصلة حتى نهاية القصيدة(٤).

ويقرر أن المعاني الجزئية الظاهرة تتمحور حول علاقة الشاعر بالبحر، وأثبت أنـه تـوصّل إلى هـذه الحقيقـة من خـلال النسيج اللغـوي للقصيـدة. ويشـايع البنيـويين، ويعتـد بأفكـارهم كمسلمات ينطلق منهــا في التحليل الأسلـوبي، ويقـول: «فمـن المسلمات التي ينطلق منهـا البحث الأسلــوبي أن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميعُ عناصرهـا لأداء غرض واحد. فمن أيّها ابتدأت فأنت واصل حقًا إلى هذا الغرض الذي هو روح العمل الأدبي»(٥).

ويقتفي الناقـد -هنا- أثر سبيتـزر من حيث هدف الـدراسة الأسلوبيـة وهو

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر: محاضرات في الألسنية العامة ٤٩ وما بعدها.

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب ٧٧.

(٤) السابق ٧٧.

(٥) السابق ٧٨. .

الوصول إلى روح العمل الأدبي. ولعل هذا الافتراض يتأكد -عنده- حين يقول: «ونحن نتناول شتى العناصر اللغوية في القصيدة لنصل إلى هدفين: أولهما أن نثبت صحة استنتاجنا من أحد العناصر أو نعدّل هذا الاستنتاج. (وهو أقرب ما يكون إلى فكرة الدائرة اللغوية عند سبيتزر، وفكرة البنيويين عن علاقة الجزء بالكل وهو ما يدخل -عندهم- في سمة الشمولية)، والثاني: أن نستخرج كل ما في العمل الأدبي من مكنونات الفكر والشعور»(١). وهو هدف الدراسات الأسلوبية البنيوية، وخاصة في دائرة المدخل النفسي.

ويرى أن «كل عنصر لغوي في القصيدة له قيمته، ولكن هذه العناصر غير متساوية القيمة»(٢)، واتخذ هذا التفكير البنيوي منطلقاً للتفرقة بين الانحرافات والاختيارات البارزة من ناحية، والكلام العادي من ناحية أخرى، وهو ما اتفق البنيويون على إقراره أساسًا من أسس تفكيرهم.

وبنى على ذلك مقاربته للانحرافات في القصيدة؛ فرأى أن اختيارَ وقت الغروب إطارًا زمنيًا لخواطره، والبحرَ كمخاطب بهذه الخواطر، من العناصر المتداولة عند الشعراء الرومانسيين، ولكن تفصيلات علاقة الشاعر بالبحر هي التي تُشكّل الانحراف؛ لأن «الشاعر يأخذ في طريق معين ثم ينحرف عنه إلى طريق آخر»(٣).

ولإيضاح هذه الرؤية التي أقرّها يذهب إلى أن البحر في القصيدة «يقوم بوظيفة «محور» يتحلّق حوله عدد من الصور»(٤). وبتأمّل القرابات والفروق بين هذه الصور أمكنه تصنيفها وتوزيعها على ثلاث طرائق: (الشاعر يكلم

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

(٤) السابق، الصفحة نفسها.

البحـــر بلا كلفة - البحـــر باق وعات - البحر لم يعد يقول)(١).

ويبني الدكتـور شكري عيـاد هذا التصنيف على فكـرة (التحوّل)، وهي من المبادىء الثلاثة الرئيسة التي ترتكز عليها البنيوية (الشمولية- التحوّل-التحكّم الذاتي)(٢)؛ فالصور التي وُزّعت على مقاطع ثلاثة في القصيدة تكشف عن كُنْه ذلك التغير الـواضح: «من منـاجـاة للبحـر تشعـر بالـود والتفـاهم؛ إلى تنبيـه مفاجىء، لأن كـلاً من الشاعر والبحـر ينتمي إلى عالم مختلف؛ مع شعـور مؤلم بالهوان والضآلة؛ إلى صمت كامل، أخرس، أبدي»(٣).

ويلاحق كلمة (أبدي) في الصورة الشعرية (وخلّفَت لَيْلَ شَكٍّ أَبَديّ) منطلقًا في ذلك من نظرية ريتشاردزRichards، وهو من رواد علم الأسلوب، وخاصة في كتابه «فلسفة البيان»The Philosophy of Rhetoric، والتي يرى فيها «أن الصورة الأدبيـة على اختلاف أشكالها أشبه بمـركب كيميائي يفقد فيه الطـرفان صفاتهما الأصليـة ويستحيلان معًا إلى شيء جـديد»(٤). وفي تحليل النـاقد دور كلمـة (أبدي) في هـذه الصورة يتسـاءل: «فلماذا كان الليل أبـديًا؟ أليس بعـده فجـر؟ ولماذا إضـافـة الليل إلى الشك؟ هـو ليل غير حقيقي إذن، بمعنى أن الشاعر، على الأقل في هذه العبارة يتحدث عن «شك» لا عن ليل؟..»(٥).

وهذا يعنـي أن الكلمة تكتسب قيمتهـا الدلالية مـن سياقها اللغـوي، ومن خلطتها الكيميـائية، وتفقـد هذه الـدلالة عنـدما تنفصل عنهـا. كما أن التركيبة

---

(١) السـابق ٧٩.

(٢) Piaget: Structuralism, 5. وانظر: الخطيئة والتفكير ٣١.

(٣) مدخل إلى علم الأسلوب ٧٩.

(٤) السـابق ٥٦.

(٥) السـابق ٨٠.

اللغوية تجعل للصور دلالة ضمنية تختفي وراء الواجهة الحسية (الدلالة الأمامية Foregrounding). لأن لكل تشكيل شعري دلالتين: أمامية وخلفية، كما ذهب إلى ذلك ليتش Leitch، فيما سبق أن أشرنا إليه.

وهذه الدلالة الضمنية (الخلفيةBackgrounding) قد تحمل معنى باطنيًا، يكشف عن المعاني النفسية التي تحرّك مجموعة الدلالات الجزئية لتتضافر صانعة الدلالة الكلية، وهي روح القصيدة ومناط عمل الناقد الأسلوبي عند بعض الأسلوبيين البنيويين.

ويرتضي الناقد الاستعانة بالتحليل النفسي، ويرى أنه يعين على كشف المعاني الخفية وراء التعبيرات اللغوية، ولكنه يُنَظّر -كعادته- قبل تناول النص، ويضع شرطين لقبول هذا المنهج؛ أولهما: ألا يتعسف المحلل من جانب، وأن يقدّم تفسيرًا مقنعًا من جانب آخر، أما الشرط الآخر: ألا يفترض أن ما يقدمه من تحليل نفسي هو كل شيء في القصيدة. (١).

وباستحضاره نظريات التحليل النفسي، وخاصة ما كتبه نورمان هولاند Norman Holland استطاع أن يلاحظ أن ثمة صفة تظهر في معظم صور القصيدة، في المجموعتين الأولى والثانية، وتتصل تلك الصفة بالفم، مثل: (قلتُ: جَعَلْتُ النّسيمَ زادًا - شرِبْتُ الظّلالَ والأضْواءَ - ما تقولُ الأمْواجُ - الظّلْمة الخَرْساء). وكنت أتمنى على الناقد أن يبرز فكرة (تبادل المدركات) التي ظهرت على نحو جلي في هذه الصور وشكّلت الأساس الفني في تركيباتها، وهو ما يجمع بين شاعرنا وبقية الشعراء الرومانسيين من حيث تقانات البناء؛ وإنْ استقل الأفذاذ منهم بما يملأ معينات أبنية الصور.

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

ويظل الناقد يدور في حومة الأسلوبيين البنيويين حين يشير إلى فكرة العلاقات التي تربط بين صور القصيدة؛ سواء أكانت تلك العلاقات خفية: (اجتماعها حول الفم)، أم علاقات ظاهرة: (تحلّقها حول البحر). ولكن ما يمكن ملاحظته أن الدكتور شكري يعتقد أن نتائج علم النفس ما زالت ظنيّة، وليس هنالك ما يؤكد يقينيتَها، كما هو الحال عند طائفة كبيرة من المتخصصين في الدراسات الإنسانية، ولعل استعماله جملة (يميل إلى الظن..) يرجح ما افترضناه.

وفي مرحلة تالية لتنظيره لعملية تسويغ الاستعانة بعلم النفس في التحليل الأسلوبي يُفْرِد حيّزًا لشرح ما يعنيه بالمرحلة (الفمية) في حياة الطفل(١). ثم يصل -بعد ذلك- إلى أن «تدرّج الصور في المقاطع الثلاثة يناظر تدرج الحياة الانفعالية للرضيع في المرحلة الفمية»(٢).

وفي أثناء هذا التحليل تبرز بعض الأفكار البنيوية التي تبناها السيميولوجيون، من أمثال: رولان بارت، والبنيويون الذين يفيدون من نتائج علم النفس التحليلي، من أمثال: سبيتزر ولاكان، ومن اقتفى أثرهما في هذا المجال من أمثال ريفاتير، وهي فكرة القراءات المتعددة. فهو يقول: «وربما رأينا الصورة التي بدت لنا في القراءة الأولى أو الثانية ضغيفة الارتباط بصور الفم والشراب والغذاء وتندرج الآن بسهولة داخل هذا النموذج النفسي»(٣).

وهذا يعني أن القراءات المتكررة قد تُعَدِّل المفهوم الدلالي الجزئي الذي تولّد في ذهن القارىء الناقد في المراحل الأولى من القراءة. وهو ما أقره

(١) انظر: السابق ٨١.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق ٨١-٨٢.

بارت Barthes ولاكان Lacan حين رفضا عملية الربط الثابت بين الدال والمدلول وأكّدا أن الدال إشارة حرة، وأن العلاقة بينه وبين المدلول اعتباطية. وهو ماسبق أن أشرنا إليه على نحوٍ مفصّل.

وارتكازاً على ما أسّه كلٌّ من ديريدا وليتش من أنه «لا وجود لشيء خارج النص» فإن الدكتور شكري يصنع من لغة النص مائدة ولا يخرج المُحَلّل الأسلوبي من حظيرتها. فحين أشار إلى واقع الاختلاف بين الشاعر والبحر (= التمايز بين الطفل والأم)، فالبحر (= الأم) وهو قوي جبار مستبد، توصل إلى قيمة اختيار الوصف «عات» على قاعدة الفحص الاستبدالي Commutation Text الذي اقترحه رولان بارت. كما يكشف من خلال البنية اللغوية ومسار الدلالات المرتبطة بها عن قيمة التشبيه الذي ربط الشاعر بالبحر؛ «مع أن المقطوعة كلها تؤكد الانفصال بل الضديّة: تشبيه الشاعر نفسه بزَبَد البحر. فانتماء الطفل إلى الأم لم يكن (كما يخيل له في فزعه من الضياع بانفصاله عنها) إلا كانتماء الزبد إلى الموج»(١).

ويبدو أن الناقد -هنا- يخضع لهيمنة بعض العناصر اللغوية التي تفرض سيطرتها عليه وتجبره على الالتفات إليها، كما هو الحال في توقفه عند كلمة (أبدي) أو كلمة (عات) أو غير ذلك من الصور الشعرية.

وثمة نقطة جديرة بالملاحظة وهي أن الدكتور شكري يفرق بين الشاعر والمريض النفسي، كما يفرق بين الحلم الشعري وأحلام الليل. وهذا ما دفعه إلى الإقرار بنوعين من الخواطر في القصيدة: «خواطر خيالية تصويرية تتوارد على ذهن الشاعر حين يناجي البحر، وخواطر واعية تدخل فيما نسميه شعر

(١) السابق ٨٢.

«التقرير» وتأتي في ختام كل مقطع»(١).

وعلى الرغم من استعانته بالتحليل النفسي للوصول إلى الدلالة الكلية للقصيدة فإنه يقر، وهو يتأمل الصور، أن هذا التحليل لا يفسرها تفسيراً كاملاً، من ذلك على سبيل المثال: «إذا كان البحر يذكرنا بالأم فهو أكثر من أمٍ، إنه يضع في ذهن الإنسان أفكاراً مثل: المطلق والأبدي والخالد..». وهو ما جعله يذهب إلى أن «في هذه الصور«نواة» ترجع إلى تجارب الطفولة الأولى، ولكن هذه النواة تكتسي بمعان كثيرة نُسجت حولها من تجارب الحياة الاجتماعية»(٢).

وإذا كان الناقد قد تناول العنوان والوزن والقافية، من حيث ارتباطها جميعًا بالدلالة الكلية للقصيدة، فإنه يؤكد ذلك الارتباط في تناوله للصيغ النحوية، فالخواطر التي وردت في العنوان تشير إلى الكثرة والتعدد، كما تستدعي معنى الخاطرة من حيث كونها فكرة ترد إلى الذهن، أي أن هنالك تزاحمًا في الأفكار، وهو ما يعمد الدكتور شكري إلى إثباته عن طريق تعريف القارىء ببناء الجمل: فالجملة إما أن تشغل البيت كله، أو يحتوي البيت على أكثر من جملة واحدة؛ على أن يكون ثمة ترابط بين الجملتين، بأن تكون الثانية معطوفة على الأولى أو تأكيدًا أو تفسيرًا لها. وبعد هذا التشخيص للجملة أو الجمل في البيت ينتقل إلى الإشارة إلى ظاهرة التضمين التي وقعت في الأبيات الثلاثة الأولى: «فمقول القول (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة لا يأتي إلا في البيت الثالث، أما تتمة الشطر الأول فجملة ظرفية (إذْ مضافة إلى الجملة الفعلية بعدها)، والشطر الثاني ثم البيت الثاني كله جمل معترضة معطوف بعضها على بعض». ثم يخلص إلى أن

(١) السابق ٨٣.

(٢) السابق ٨٤.

هـذا التركيب يشعر بتـزاحم المعـاني في ذهن الشاعـر وانغماسـه التام في المنظـر، ولكن هذا الانغماس يقطع فجأة: «نشـوة لم تطل» ؛ فهذه الجملـة الاسمية التي حذف مبتدؤها تشبه طرقة عنيفة، تأتي بقية البيت لتكمل معناها»(١).

اعترت الشاعـر، في الأبيات الأربعة الأولى، حالتـان، أولاهما: استغرقت حيّزًا زمنيًا متسعًا إذا قيس بقدرة الإنسان -في حالة الحلم- على استدعاء ذكرياته واستحضار كمّ هائل من الأحداث التـي مرّ بها والأحاسيس المرافقة لها، ولكن المرحلـة الثانيـة، وهي مرحلـة التيَقُّظ المفاجىء تقطع حبل الـذكريـات وتضع الإنسان في حالة وعي مكتمل تتلاشى معها الأحاسيس التي كانت مسيطرةً على لا وعي الحالم. ولعل ذلك ما هو ما دعا الدكتور شكري إلى الذهاب إلى أن هذا التركيب يشعر بتزاحـم المعاني في ذهن الشاعر. ويبدو أن هـذه الفكرة هي التي سقطت على التركيب اللغوي، وهي التي جعلت الناقد يخرّجها ذلك التخريج.

وفي المرحلة الأخيرة من هذا التحليل الأسلوبي عـرض الناقد لفكرة السمات الأسلوبية في القصيدة، فرأى أن«تقابل الجمل القصيرة» من السمات الغالبة على الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الثاني. ويشير إلى أن ما يثير الانتباه هو: صيغة النداء: أيها البحـر، التي تـدل على البعد - والجملتان القـاطعتان: أنـت باق، أنت عات، تتلـو كلّ واحدة منها جملـة طويلة، بل شـديدة الطول بـالقياس إلى الجملـة الأولى كأنها هنين الضعيف المغلوب. ثم تغلب صيغـة الجمل القصيرة المنقطعـة في البيتين الأولين من المقطع الثـالث(٢). وكنت أتمنى على الناقد أن يربط بين التشكيلات اللغوية (الجمل القصيرة - الجمل الطويلة) وبين الحالات الدلالية المصاقبة لها على هيئة تقابلات بين تلك الحالات.

وقد سبق لنـا أن انتهينا إلى أن السمة الأسلوبيـة هي الصيغة اللغويـة القادرة

(١) انظر: السابق ٨٥.

(٢) انظر: السابق. الصفحة نفسها.

على إدهاش القارىء ومفاجأته بما لا يتوقع، ويتأكد هذا التصوّر إذا اتخذت هذه السمة نسقًا معينًا، كما هو الحال في تقابل الجمل القصيرة المتبوعة بجملة طويلة أو شديدة الطول، ويمكن أن يتواتر ذلك الوضع فيما يمكن تسميته باطراد الظاهرة. على أن يكون في السمة الأسلوبية ما يمنحها تميّزًا دلاليًا. وأشار الناقد -هنا- إلى أن تلك السمات لها ارتباطات دلالية، فالتقابل، مثلا، «في المقطع الثاني يوحي بالانفصال، كما أن الانقطاع في المقطع الثالث يوحي بالحيرة والتشتت. وإذا قورن البيتان الأولان من المقطع الثالث بالأبيات الثلاثة الأولى من المقطع الأول - من حيث تركيب الجمل - بدا الإحساس بالهزيمة واضحًا»(١).

ويتخذ الناقد من استعمال ضمير المتكلم المفرد في معظم أبيات القصيدة، ثم العدول عنه إلى ضمير الجمع في البيتين الثاني والثالث من المقطع الثاني؛ دليلاً على بداية الانقلاب من حال النشوة إلى حال اليأس والحيرة منذ منتصف القصيدة. كما يشير إلى ذلك الصراع الذي يحتدم في نفس الشاعر نتيجة إحساسه بمفارقة قائمة في داخله، فهو يريد أن ينفصل عن الناس وينتمي إلى الطبيعة (البحر)، لكن الحاجز يبقى قائماً بينه وبين الطبيعة بكونه واحدًا من البشر(٢).

وهكذا يلاحق الناقد التركيبات اللغوية من حيث ارتباطاتها الدلالية، ويثبت أن ثمة علاقة عضوية بين تلك التركيبات ودلالاتها، وأن أي خصوصية فيها ينعكس أثرها مباشرة في تلك الدلالات. ويمكننا أن نحكم على هذه القراءة النقدية التي قارب فيها الدكتور شكري عياد قصيدة «خواطر الغروب» للشاعر المصري إبراهيم ناجي، بأنها اتخذت من علمي النحو والبلاغة العربية مرتكزًا

(١) السابق ٨٦.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

لها، ولم تلجأ إلى التغريب في استخدام المصطلحات النقدية، كما لم تغمض لغة النقد على نحو يصعب تَفَهُّمها أو استيعاب محتواها، كما هو الحال عند كثير من الأسلوبيين الذين غلبت على مقارباتهم تعميةُ الغموض والالتواء في التركيب.

ولم يستخدم الناقد -كذلك- الرموز الرياضية والجبرية بل إنه يعلن عدم رضاه عن ذلك حين قال: «فنحن لسنا بإزاء مسألة رياضية يعنينا أن نصل إلى حل صحيح لها . .»(١). وعلى الجملة فهو لم يخرج عن معطيات الأسلوبية البنيوية؛ وإنْ حاول أن يُضْفي عليها طابعًا عربيًا.

(١) السابق ٧٨.

(٢)

وفي حلقتنا الثانيـة نعرض لمقاربة الـدكتور عبد الله الغـذامي لقصيدة «إرادة الحيـاة» للشـاعـر أبي القـاسم الشـابي(١) لنقف على كيفيـة تحليلـه الأسلـوبي، فينكشف لنـا الفارق بين مقـاربته ومقـاربة الـدكتور شكـري عياد الـذي تناول قصيدة «خواطر الغروب» للشاعر إبراهيم ناجي.

ونكشف عن أن اختيارهما للقصيدتين المنقـودتين كان مقصودًا؛ لأن المحلل الأسلوبي يقف عـاجزًا عن التحرّك إنْ لم يُسْعفه النص على المرونـة، وإنْ لم يُقَدّم له من مفاتنه مـا يُغْريه ويدفعه إلى المغامـرة لاقتحام ذلك النص الغني في أغواره العميقة. ومن عادة المحلل الأسلوبي أن يمنح النص تعاطفًا، فيفترض فيه كمالاً يستحقّ الكشف والملاحقة.

وثمة اتفاق واضح بين المقاربتين؛ لأن الدكتور شكري عياد يوظّف العناصر الأسلوبية للقيـام بدور في صنع الدلالة الكلية على نحوٍ جلي، كما يقـوم الدكتور عبد الله الغذامي بعملية تشريحية للكشـف عن أبرز العناصر الأساسية ودورها في صنع بنية النص في بعض جوانبها، ويرسم مسارات البنيات الجزئية لتشكيل البنية الكلية، من حيث الحركة والسكون أو المد والجزر وما يشكّلُها من روافد فرعية تصبّ فيهما.

ويربط الدكتور الغذامي -وفي إطار حديثه عن تواتر تكرار بعض الإشارات والمراوحـة بين الحركة والسكـون- بين حركـة الإيقـاع وحال الأمـة العربيـة في ماضيها وحاضرها، وهو مظهـر من المظاهر التي يربط فيها بين النسيج اللغوي ودلالاته. ويتضح ذلك الربط في قوله: «وهـذه صورة إيقاعية لتاريخ الإنسان

(١) انظر: تشريح النص ١٢ وما بعدها.

العربي «حركة - سكون - حركة»، فهو إنسان «ماضيه حيٌّ» كما هو إيمان الشاعر، وله حاضر «ميت»، ويتوجّه نحو مستقبل يعيد حيوية الماضي، كما هو أمل الشاعر. وسكون القوافي هو مفترق بين بيت ولاحق؛ أي مفترقنا اليوم بين الماضي والمستقبل، والشاعر مفعم بالأمل والطموح؛ فهو كلما سكّن حركة قصيدته كانعكاسٍ لسكون شعبه، أنعش هذا السكون بافتعال الحركة فيه، ثم بتفجيرها مرة أخرى بالبيت اللاحق»(١).

منذ البداية يعلن الناقد أنه سيقارب القصيدة مقاربة سيميولوجية، أي أنه يطلق بها الإشارات حرّة لتحدث في نفوسنا أثرها الحر، وتنتقل -بذلك- ملكية القصيدة من المبدع إلى المتلقي؛ وهذا يضاعف من مسئولية القارىء، ويجعله مطالبًا بثقافة غزيرة وقدرة على التحليق مع الإشارات التي يطلقها المُبْدِع المُفْلِق إلى اللامحدود.

وقد قدّم الناقد بين يدي مقاربته القصيدة بمقدمة نظّر فيها للقراءة السيميولوجية، ورأى فيها أن استجابة القارىء لدواعي التجربة الجمالية والسماح للإشارات بالتحرّك الحر في خياله تعمل على تأسيس الأثر (سحر البيان) في نفس القارىء بنجاح. كما أن كل قراءة يكون لها أثرها الذي يختلف عن الأثر الذي تتركه القراءات الأخرى(٢). ويوسّع من دائرة الإشارة ليجعلها تشمل كلّ عنصر من عناصر النص الأدبي، فتجاوز ــ بذلك ــ مصطلح «الكلمة»(٣). ويُغلّب القطب الصوتي للإشارة، لأن القصيدة، به، تُحَقّقُ ذاتَهَا.

ويَشرعُ الناقدُ في تحليل القصيدة على قاعدة بنيوية تكشف عن التضاد الماثل في

---

(١) السابق ٢٧.

(٢) انظر: السابق ٤١. وانظر: R. Barthes: S/Z, 4-7.

(٣) انظر: R. Barthes: Elements of Semiology, 38.

عناصرها، ويحصره في ثنائيتين هما: مصطرع الحركة والسكون، ومصطرع المد والجزر، وما يتفرع منهما أو يصبّ فيهما.

وفي مصطرع الحركة والسكون يوازي بين الدلالة الكلية بما يرفدها من دلالات جزئية وبين حركة الأفعال وسكناتها، تلك التي تتمثل فى أزمانها، فثمة صراع وتجاذب بين الماضي والحاضر والمستقبل، كما أن هنالك صراعًا بين ماضي الأمة العربية وحاضرها ومستقبلها، كما سبق أن أشرنا.

وهو يشير إلى أن الصراع الذي ولّده الشاعر في هذه القصيدة دائم الحركة والتوثّب، لا يتمخّض عنه انتصار أو انهزام؛ لذلك انتهت القصيدة حسيًا بما ابتدأت به(١).

ومن أجل أن يرسم الناقد مدارات الصراع في الأفعال رأى أن زمن القصيدة يتحرك في إشارات:

أ - إشارات المستقبل (ضد الحاضر)، وهذه تتكوّن من ثلاث فئات من الإشارات:

١ - الأفعال المضارعة التي يتعيّن توجّهها نحو المستقبل.

٢ - أفعال الأمر، وهي مستقبلية، ويلحق بها أسماء فعل الأمر.

٣ - الأفعال الماضية التي وقعت في فعل الشرط أو جوابه، أو جاءت مضافة لأحدهما، والفعل الماضي -في هذه الحال- يتعيّن كونه إشارة إلى المستقبل.

واستخدم في تحليله الأسلوبي الطريقة الإحصائية ليتوصل إلى أن الأفعال المضارعة التي تتجه نحو المستقبل قد بلغت ستة وأربعين. وأفعال الأمر وأسماء أفعاله بلغت اثني عشر. أما الأفعال الماضية التي يتجه نحو المستقبل (فعل شرط

(١) تشريح النص ١٥.

أو جوابه أو معطوف على أحدهما فعددها ستة. وبلغ عدد أفعال المضي الخالصة ثمانية وأربعين. أما الأفعال المضارعة المتحوّلة إلى ماض فأربعة(١).

وفي خضم الصراع بين أزمان الأفعال تمسح القصيدةُ الحاضرَ وتلغيه وتنفيه إلى الفناء، لتحل مكانه الماضي في حالات، وفي حالات أكثر يأتي المستقبل لينتشل الإشارة من حاضرها المسحوق ويصرفها نحو الآتي. ويكشف الناقد عن أن التوجّه نحو المستقبل يشتد «قبل أن تشرف القصيدة على نهايتها في الأبيات (٥٠-٥٦)؛ حيث نرى قوة الدفع إلى الأمام وكثافته، في تعاقب اثنتي عشرة إشارة مستقبلية في سبعة أبيات، وخمس جاءت مكررة ومتعاقبة بعضها يمسك بتلابيب بعض، وهي أفعال الأمر «ناجي» التي جاء أربعة منها في بيت واحد (٥٥)، وتلاها خامس في البيت اللاّحق. ومن قبلها جاء خمسة أسماء أفعال أمر «إليك» في بيتين متواليين (٥٢-٥٣). وكانت فاتحة هذه الإشارات صارمة وقاطعة في تحويلها للباصرة نحو الأمام في قوله «استقبلي» في البيت(٥١):

وبارَكَكِ النّـــورُ فاسْـتَـقْبِلي شبـابَ الحياة وخصْبَ العُمر. (٢)

ويشير الناقد إلى أن المستقبل في القصيدة يتعالى، ويسحق الحاضر سحقاً كاملاً ويلغيه، ولكنه يعمل على إقامة تعادل بينه وبين الماضي لأنه لا يلغيه وإنما يتداخل معه أخذاً وعطاءً. وتحدثُ القصيدةُ تداخلاً بين المستقبل والماضي، ولكن العلاقة بين الماضي والحاضر تظلّ علاقة اصطراع لا يتوقف(٣).

ويقيم توازيًا أو تعادلاً بين علاقة الماضي والمستقبل في القصيدة وبين حال

(١) انظر: السابق ١٦-١٨.

(٢) انظر: السابق ١٩.

(٣) انظر: السابق ٢٠.

الأمة العربية في ماضيها المجيد ومستقبلها الذي يحمل وعداً بإدراك جوهر الماضي والانطلاق منه(١).

وقد انحصر دور الناقد في مقاربة الكلمات كإشارات (الأفعال وأزمانها) من حيث هي قوائم عمودية(٢)، ولم يعرض لمجاوراتها وعلاقاتها مع الكلمات الأخرى في جملها على قاعدة التوزيع أو التأليف، فكانت اهتماماته رأسية أكثر منها أفقية في معالجة التشكيلات اللغوية ودلالاتها المرتبطة بها أو الناتجة عنها. كما أنه تعامل مع الإشارة من حيث كونها كلمة لا من حيث هي عنصر لغوي متكامل، كما مهّد لذلك في مقدمته النظرية.

وتجدر الإشارة إلى أن الموازاة التي أقامها الناقد بين الحركة والسكون في الإيقاع وبينهما في أفعال القصيدة لا تستقيم، لأنهما في الإيقاع متكاملان ولكنهما في القصيدة متضادان.

ولقد ترك الدكتور الغذامي للإشارات حرية الحركة فعلاً حتى إنني لأحسّ أنها تنطلق حُرّة تقود حركتها بذاتها، ولكني أحسّ، كذلك، أن الدكتور شكري عياد له حضوره البارز حتى إنه ليبدو واضحًا أنه يمتلك زمام الأمور ويتدخل بثقافته الغزيرة ليُمْلي على الكلمات سلوكَها. وهو -بذلك- ناقد أدبي أكثر منه محللاً أسلوبيًا، ويُشْبِهُ في هذا الصنيع الناقد الإنجيزي رتشاردز، لكن الدكتور الغذامي محلل أسلوبي أقرب ما يكون إلى ياكبسون في تناوله لخاصية «التوازي».

واقتفى الدكتور الغذامي خطا النقاد الأسلوبيين البنيويين في تناولهم لأزمان الأفعال، فلا نكاد نظفر بتحليل أسلوبي لقصيدة من القصائد دون أن يعرض

(١) انظر: السابق ٢١.

(٢) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

فيها المحلل لذلك، وستأتي أمثلة تدعم ما ذهبنا إليه.

وإذا كان الناقد قد عُني بخاصية «التحول» البنيوية على نحو مُركّز في تناوله تحوّل أزمان الأفعال في ظل ظروف أسلوبية معينة، دون أن يشير على نحو واضح إلى تلك الخاصية، فإنه أهمل خاصية «الشمولية»، لأن فكرة الوحدة العضوية التي تشير إلى وحدة الأجزاء في القصيدة لم تكن ذات هيمنة جلية على ذهنه، ويبدو أن هذا هو السبب في تحديده لقراءته بأنها سيميولوجية.

أما المصطرع الآخر، المد والجزر، فقد أقامه على مدارين:

١ - **مدار التوازن ثم كسر التوازن**: وهو مدار تأسس في صدر القصيدة، وفي الأبيات الثلاثة الأولى:

إذا الشعبُ يومًا أرادَ الحياةَ فلابُدّ أن يستجيبَ القَدَرْ
ولابُدّ للّيل أن يَنْجَلي ولابُدّ للقَيْد أن يَنْكَسِرْ
ومَنْ لم يعانقْهُ شوقُ الحياةِ تبخّر في جَوّها واندَثَرْ

ثم ذهب الغذامي إلى أن هذه الأبيات «أُحكم سبكها في نظام توازني يقوم على أسسٍ تركيبية، وهي:

أ - المعادلة الشرطية مُتَحَرّكة في الصّدْر ومنتهية في العجز.

ب- اعتمدت الأبيات الثلاثة في علاقتها الداخلية على نظام «العلاقة التضامنية». وهي صفة للجمل إذا صار وجود إحداها يقتضي وجود الأخرى»(١).

---

(١) انظر: R. Barthes: Elements of Semiology, 69. وانظر: تشريح النص ٢٢.

ويرى أن هذا التوازن أسس للقصيدة إيقاعًا عاليًا، يحمل في داخله خطورة بالغة على القارىء قد تبلغ حدّ التخدير(١). ولكن الناقد لم يتوقف لحظة ليكشف عن طبيعة ذلك التوازن الذي يمتلك أثرًا فعّالاً يصل درجة التخدير، وخاصة أن الأسلوبيين اعتادوا أن ينطلقوا من إحدى نقطتين - أولاهما: البدء من الأثر في اتجاه السمات الأسلوبية، وأخراهما: البدء من السمة الأسلوبية في اتجاه الأثر.

وبعد أن تحدث عن تأسيس التوازن عاد ليصف عملية الكسر التي تمثّلَت في اختراق ذلك التوازن القائم، وقد تم ذلك الخرق في وجوهٍ عدة في البيت التالي مباشرة:

فـويلٌ لِمَنْ لَمْ تَشْـقَهُ الحيـاةُ من صَفْعَـةِ العـدَمِ المُنْتَصِـرْ

أ: تخلّى البيتُ عن المعادلة الشرطية.

ب: بدأ بجملة اسمية.

جـ: غيرّ وزنه، وخرق قاعدة الوزن خرقًا صارمًا حاسماً؛ حيث جاءت التفعيلةُ الأولى في الشطر مخرومة، «وهو حذف فاء فعولن وصارت على وزن «عولن» بدلاً من فعولن؛ وهذا عمل أشبه ما يكون بالصدمة الكهربائية لإيقاظ الغائب عن وعيه»(٢).

ويشرح الغذامي: كيف تمّ ذلك موسيقيًا(٣). ويرى -كذلك- أن الشاعر أبا القاسم الشّابي معجب ببيته هذا، وواقع في أسره؛ بدليل تكراره مرة أخرى بنفس النمط الإيقاعي رقم(٥٨)، ولكنه لكسر التوقع وضع (لعنة) محل (صفعة). ويذهب إلى أن «هذه حركة داخلية في القصيدة جعلتها دائمة النبض

---

(١) انظر: تشريح النص ٢٣.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق ٢٣-٢٤.

طرية الإيقاع، تُشِعّ بالحيوية والحركة الدائبة، وتتكرر الانكسارات في الأبيات (٣٦، ٤٥، ٤٧، ٥١، ٥٦)(١). ومن المُلاحَظ أنه غابت -عند الناقد- عملية الربط بين النسيج اللغوي وبين الدلالة الكلية، كما أنه لم يُعْنَ بالخصائص الأسلوبية الأخرى كالصور الشعرية وما منحته للأسلوب من كثافة جعلت القصيدة تفيض بالإيحاءات التي بُنيت على تبادل مجالات الإدراك. ألم تستطع هذه القصيدة بما تمتلكه من تقانات إيقاعية وما تتمتع به من أصالة فنية قادرة على جذب القارىء إليها على امتداد الساحة العربية؛ أن تكون ذائعة الشهرة في الشعر العربي المعاصر؟!

ويبقى أن نقول إن مدار التوازن ثم كسر التوازن ليس منطقيًا أن يُدْرَج تحت مصطلح «مصطرع المدّ والجزر»؛ لأنه من غير المقبول أن نعُدّ التوازن مدًا والجزر كسرًا؛ فالمَدّ تقدّم والتوازن قرار، والكسر ثبات والجزر تزحزح إلى الوراء.

٢- مدار الارتداد:

أقام الناقد تحليله الأسلوبي على قاعدة الصراع الدائم الذي لا يتوقف بين الحركة والسكون، وإنْ كانت الغلبة في نهاية القصيدة أو منذ منتصفها للحركة. ولكنه لاحظ أن السكون يسيطر على قوافي القصيدة، حيث بلغت القوافي الساكنة خمسًا وأربعين، في مقابل ثماني عشرة قافية متحركة. ويُرَشّح هذا السكون أن تفعيلة القافية هي «فعلْ» بسكون اللاّم (س ح/ س ح س)، وتتكوّن من ثلاث صوتيات ساكنة ضد اثنتين متحركتين؛ الأمر الذي يُؤَدّى إلى تهبيط حركة البيت(٢).

---

(١) انظر: السابق ٢٤.

(٢) انظر: السابق ٢٥.

ولكني ألحظ -من جانبي- أن القصيدة تحمل انفعالات ثائرة، تشبه-إلى حدّ ما- غضب أمواج البحر الهادرة التي ما تلبث كلُّ موجة منها أن تتكسّر عند الشاطىء؛ فتفقد حركتها الماتجة، وإنْ كنت أحسّ أن صوت الراء على الرغم من أنه ساكن فإنه يظل قويًا يشبه زمجرة عالية أو زخة من مدفع؛ وإنْ تبدّد الصوت فإن صداه يظل ماثلاً يتردّد في جنبات المكان.

ويذهب الناقد إلى أن الذي يكسر حدة ذلك السكون ويحدث إيقاعاً جديداً هو حركة الارتداد الداخلي الذي يحدث من خلال التكرار، حيث نجد خمس عشرة إشارة تقع قوافي مكررة لأربعة وثلاثين بيتًا(١). ويمكننا أن نتعامل مع هذا المسلك الأسلوبي باعتباره سمة بنيوية، لها تأثيرها على جماليات القصيدة من حيث قدرتها على توليد الأثر.

ويلحظ الناقد -كذلك- تنوّع الارتدادات وتعدّد تشكّلها على وجوه منها:

أ - يغلب الارتداد في الإشارات الجامدة، ويذهب إلى أن التكرار جاء فيها لتنشيط الانتباه عند المتلقي عن طريق استحضار رصيد الإشارة في الذهن (وهذا تصوّر سيميولوجي).

ب- تواتر تكرار بعض الإشارات لأنها إشارات يقوم وجودها على التكرار الدائم ضد الثبات، فالزهر والمطر والقمر تعطي دلالات ترتبط بالتجدد والتغيّر. ويذهب إلى أن في استجلاب هذه الدلالات الحركية المتجددة إلى قوافي القصيدة استنهاض للحركة المتوثّبة، ويغدو السكون تنويعًا إيقاعيًا يهُدِّىء من وثب الحركة(٢).

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) انظر: السابق ٢٦.

وفي هـذا السلـوك التحليلي استثمار للـدلالات الجزئيـة للكلمات؛ وقـد استخدمهـا إضاءات تسلّـط أنوارها الكـاشفة على حركـة القوافي وارتبـاطاتها الدلالية.

جـ- في أربع وثلاثين قـافية مكررة لا يتطابق السيـاق إلا في أربع حالات فقط، أما الحالات الثلاثون البـاقية فإنها قـواف في سياقـات مختلفة، فهي تمثـل تحرير الكلمة من سياقها الموروث، وإطلاقها حرة تختار هي سياقها الجديد(١).

وفي هذا يتمثل التفكير السيميـولوجي في تمام نظرته، ويبـدو ذلك جليّا حين يـرى الناقـد أن وجود الكلمـة يتحقق بأثرهـا في المتلقي. ويضرب مثالاً لـذلك بكلمـة «الزهـر» وقد وقعت في مـواضع مختلفـة، وكان لها في كل مـوضع تأثير مُغاير:

فـــلا الأفقُ يحضـنُ ميـــتَ الطّيـــور ولا النّحْلُ يلثُـمُ ميتَ الزّهـــر
ظمئـتُ إلـــى النّبـــع بين المُروج يُغَنّي ويرقُـصُ فـوقَ الـزّهـر
فميـدي كما شئـت فـوقَ الحُقـول بحُلـْوِ الثّمـار وغضّ الزّهـر
وضـاءَت شمـوعُ النجـوم الـوضـاء وضـاعَ البخـورُ بخـورُ الـزّهـر

ويشرع في تحديـد الفروق بين الـدلالات؛ فيرى أن (الزهـر) في البيت (٤١) جاءت مستقلة مطلقة الدلالة على جنس الـزهر. أما في الأبيات الثلاثة الأخرى فقد وقعـت مضافـًا إليه، فتشترك مع المضـاف في بناء الـدلالة. وهنـا يستخدم الدلالات الجزئيـة للكشف عن الفروق بين دلالات هذه الإشارة في مـواضعها المختلفة، ويسند للسياق اللغوي دورًا في إكسابها نكهة دلالية مستقلة؛ «فميت الزهر» هو حالة معينـة من الزهر، و «غض الزهر» يقف على خط مقابل للتعبير

(١) انظر: السابق ٢٧.

الأول، ويأتي مبشراً بعطاء جديد، و «بخور الزهر» يمثل الماضي المعطاء(١).

ويميل الناقد، وتلك ملاحظة عامة، إلى التحليل الرأسي فيلاحق الكلمات كمفردات ليسبر أغوارها ويقف على مخزوناتها في مواقعها اللغوية، فحين أراد يعرض لأثر الكلمة في المتلقي، يضرب مثلا بكلمة «الريح» في البيت:

ودمدمت الريحُ بينَ الفجاجِ وفوقَ الجبالِ وتحتَ الشجر

ثم يقارن بينها وبين كلمة «رياح» في البيتين:

فعجّتْ بقلبي دماءُ الشبابِ وضجّتْ بصدري رياحُ أُخَر

وأطرقتُ أُصغي لقصفِ الرعودِ وعزفِ الرياحِ ووقعِ المطر

ويكشف عن ارتباطات «الريح» و «الرياح» الدلالية كما وردت في القرآن الكريم(٢).

ويُنْهي الدكتور عبد الله الغذامي مقاربته لهذه القصيدة بتحليله لظاهرة الارتداد في الأبيات التالية:

فميدي كما شئتِ فوقَ الحقولِ بحُلوِ الثمارِ وغَضّ الزهرْ

وناجي النسيمَ وناجي الغُيومَ وناجي النجومَ وناجي القمَرْ

وناجي الحياةَ وأشواقَها وفتنةَ هذا الوجودِ الأغرْ

منطلقاً، في ذلك، من رؤية سيميولوجية ترمي إلى الكشف عن الأثر الذي أنتجته، وألقت به على المتلقي فغدا صيداً للنص، مسحوراً به، ويتجدد هذا الأثر مع كل قراءة ومع كل قارىء. ويشير إلى أن هذه الأبيات تحمل إشارات

(١) انظر: السابق ٢٨.

(٢) انظر: (الحاقة٦ - يونس٢٢ - الذاريات٤١ - الأحزاب٩ - فصلت١٦ - القمر١٩)، وفي استعمالات «الرياح» انظر: (الحجر٢٢ - الأعراف٥٧ - النمل٦٣ - الروم٤٦).

ذات تردد سريع ومتلاحق دون فواصل فيما بينها، كما تحمل إشارات القوافي المكررة كذلك؛ الأمر الذي أدى إلى تقوية حركة القصيدة، وتقوية تأثيرها في المتلقي(١).

وتظل مقاربته قراءة أعطت تصوّرها ورسمت إدراكًا، وأوضحت بصمات الأثر في نفسية الناقد، ومن حقّ أي ناقد آخر أن ينظر إلى القصيدة من زاوية بل من زوايا أخرى؛ وخاصة أن كثيرا من الأمور في بنية القصيدة مازالت غُفلاً لم تمس، وفي مُكْنة أيّ قارىء أن يُركّز على جانب من جوانبها أو أن ينبش فيها بحثًا عن دفائنها ومُدّخراتها. ويظلّ الباب مفتوحًا، وتظلّ القراءات تتعدد وتتعدد معها الرّؤى والتفسيرات.

★ ★ ★

(١) انظر: تشريح النص ٣١.

(٣)

وفي النموذج التطبيقي الثالث نعرض لمقاربة تحليلية قام بها الدكتور عبد الله الغذامي ذاته للأعمال الكاملة (شعرا ونثرا) للشاعر الحجازي حمزة شحاته، وقد قرأها - كما سبق أن أشرت - قراءة اشتركت في بلورتها وإنضاجها ثلاثة مصادر، وهي البنيوية والسيميولوجية والتشريحية، وقد أخذ من كل مصدر ما يحتاج إليه.

وقد درس هذا الإنتاج الأدبي على نحو مُغاير لأنه كان يبحث عن أسطورة الكاتب والقوى الواعية واللاواعية التي تحرّك ملكته الإبداعية. وتمثل ذلك في كتابه «الخطيئة والتكفير»(١).

وأستطيع أن أقرر أن الدكتور الغذامي قَدّم تطبيقًا واعيًا وناضجًا لمبادىء النقد الألسني على نموذج الخطيئة والتكفير عند الشاعر حمزة شحاته. ويعود ذلك -في نظري- إلى أمرين، أولهما: الاقتناع التام بما يضطلع به، ويظهر ذلك بجلاء في تَشَرُّبه للنموذج وصدوره عنه في الوقت ذاته؛ لدرجة أنه هُيِّيء إليّ بأنه تقمص شخصية الكاتب وعايشها من خلال إنتاجها كما عاشت هي فيه. ثانيهما: استيعابه لمبادىء النقد الألسني كما مثّلته البنيوية والسيميولوجية والتشريحية؛ الأمر الذي دفعني إلى الاعتداد بهذه التجربة النقدية وتقديمها على غيرها.

ومَهّد الناقد لتجربته بمقدمة نظرية طويلة، بسط فيها أصول التفكير النظري لمدارس النقد الألسني، وهي مدارس تركز على نصّية النصوص وتطرح ما يخرج عما تتطلبه للوصول إلى شاعرية النصّ وسياقه الأدبي، والتعرّف إلى

(١) انظر: الخطيئة والتكفير ١٠٩ وما بعدها.

الأديب والكشف عن انتمائه الفكري والشعوري وموضعه من السياق الحضاري لأمته.

ويعتمدُ القراءةَ خطوة أولى للتقدم نحو تحليل النص؛ لأنها تُشرّح النص لاستكشاف وجوده الحقيقي؛ الأمر الذي جعله يقوم بقراءة كاملة لكل ما أنتجه الأديب، ولم يهمل مرحلة التذوق الفني التي تؤهله للحكم على العمل الأدبي الكامل. وتتكرر -عنده- القراءات، وفي هذا يقول: «وبدأت أقرأ النصوص مرات تلو مرات، فوجدت أن تَنَوّع القراءة مع تَنَوّع ظروفها تساعد على استكشاف بواطن النص واستكناه خفاياه. وهذا التكرار يعيننا على التأكد من سلامة تلقّينا للنص، ويقودنا إلى سلامة الحكم عليه»(١).

وبعد كل قراءة يضع رصدًا مكتوبًا لتفاعلاته مع كل نص، ويتلقى النص في القراءة التالية بمعزل عن الملاحظات في القراءة الأولى. وعندما توقّف النصّ عن العطاء عمد إلى جمع ملاحظاته وفَحْصها وتَبْويبها على نحوٍ جعلها فيه أساسًا لدراسته لأدب شحاته(٢).

وقد وفّر علينا الناقد جهدًا كبيرًا حين كشف عن الخطوات التي مرّت بها قراءاته أدب هذا الكاتب، ويمكننا إيجازها فيما يلي:

١- قراءة تذوقية (نقدية) لاستنباط النماذج الأساسية ورصدها.

٢- قراءة نقدية لفحص النماذج بمعارضتها مع العمل.

٣- دراسة النماذج على أنها وحدات كلية، بناء على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقًا من مبادىء الألسنية.

٤- الكتابة، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي(٣).

---

(١) السابق ٨٨.

(٢) انظر: السابق، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: السابق ٨٩.

وقد بني تحليله لادب الكاتب على نموذجين، هما: نموذج الجُمَل الشاعرية، ونموذج الخطيئة والتكفير. وهذا النموذج الأخير أفرزته النصوص الأدبية، وهو ما يعترف به ويقره الناقد ذاته، حين يذهب إلى أن «الجمل الشاعرية هي الطاقة المُحَرّكة لعناصر النموذج، وهي طاقة ما فتئت تحرّك هذه العناصر وتُؤَسّس العلاقات فيما بينها. وظلّت على هذه القوة في حركتها حتى ارتسم منها أخيراً النموذج الكامل الذي توّج فعاليةَ القراءة الأدبية لإنتاج حمزة شحاته.. فهو نموذج تمخضت عنه وتمخض هو عنها، والعلاقة بينهما عضوية، والواحد منهما يعتمد في وجوده على الآخر، ولا قيمة للنصوص إلا بتوجهها إلى هذا النموذج، كما أنه لا وجود للنموذج إلا من خلال هذه النصوص»(١).

وقبل أن نعرض لمقاربة الدكتور الغذامي للجمل الشاعرية وكيفية إفرازها للنموذج الأعلى للنصوص الأدبية نود أن نكشف عن عناصر النموذج (الخطيئة والتكفير)، وهو الأساس الذي انطلق منه لاقتحام الجمل الشاعرية. وهذا النموذج يقوم على ثنائية، وترتكز على ستة عناصر، لكل عنصر دلالة نفسية وفنية، وهذه العناصر هي:

١- آدم (الرجل/ البطل) البراءة.

٢- حواء (المرأة/ الوسيلة) الإغراء.

٣- الفردوس (المثال/ الحلم).

٤- الأرض (الانحدار/ العقاب).

٥- التفاحة (الإغراء/ الخطيئة).

٦- إبليس (العدو/ الشر).

---

(١) السابق ١١٣

وثنائية (الخطيئة والتكفير) تُمثّل قطبين تتحرّك العناصر الستة في مجاليهما(١).

ويشير الناقد -وتلك التفاتة قيّمة- إلى أن حمزة شحاته ليس إلا ما ترسمه إبداعاته الأدبية، لا علاقة لنا بحياته الخاصة أو العامة، ولكن علاقتنا به تتوجه نحو النموذج: الشاعر، الفنان(٢).

ويرى أن هذا النموذج -في أدب شحاته- يمكن إدراكه في ضوء فهمنا صدور العمل الإبداعي عن النماذج البدائية Archetypal Patterns الموروثة من الأسلاف، وهي نظرية ذات خطورة في تفسير الإبداع الفني عند علماء النفس التحليليين، حيث نجد قصة الخطيئة الأولى لآدم، عليه السلام، حين أوقعته حواء بإغرائه أكل التفاحة المحرّمة مستعينة بإبليس الذي غزل خيوط المؤامرة. وترتب عليها خروجه من الفردوس وهبوطه إلى الأرض، ومحاولته العودة إلى الجنة بالعمل الصالح، لكن إبليس يظل يغريه بصور حواء الجديدة. وهنا يضع الناقد حجر الأساس، حين يقول: «كل أدب شحاته ينفتح أمامنا كالسجل المنشور إذا نحن دخلنا إليه من باب هذا النموذج. فشحاته إذًا قد ورث هذا النموذج من القدم، وصار هو ابن آدم الجديد، حاملاً خطيئة أبيه القديم. وظلّ ذلك مخزونًا في داخل نفسه في (اللاّشعور الجمعي)، وتحت ضغطه كان حمزة شحاته يكتب أدبه مستمدًا مادته الأدبية بالحدس. ومسقطًا على رموزه صور حالاته اليومية، في مأساته الخاصة حتى لتتطابق كل جملة نطقها الرجل مع رمز من رموز النموذج الأصل، ويتم ذلك كله دون وعي من الشاعر. وحسبه أنها نفثة حشرجت في صدره فقذفها شعرًا أو قولاً شعريًا..»(٣).

---

(١) انظر: السابق ١٤٨-١٤٩.

(٢) انظر: السابق ١٤٩.

(٣) السابق ١٣٨-١٣٩.

إن جوهر العملية النقدية تكمن في كشف العلاقة بين نموذجي: الجمل الشاعرية والخطيئة والتكفير؛ لأن كُلاً منهما تنعكس ظلاله على الآخر. وقد عمد الناقد إلى تفكيك النص إلى وحدات (جمل)؛ لأن الجملة «أصغر وحدة أدبية في نظام الشذرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس». وهي تختلف عن الجملة النحوية(١). كما تكون متميزة عن غيرها، و «تمثّل صورة عينية لتحوّلات شفرة الكاتب. وكل التحوّلات الواردة لدى نفس الكاتب هي تشكّلات لهذه (الجمل) التي هي أسس الحركة الفنية في سياق هذا الأديب. ويكون اكتشاف هذه الجمل هو تشخيص تشريحي من أجل تأسيس السياق الإبداعي الخاص بالنص الشامل للكاتب المدروس»(٢).

وقام -كذلك- بتصنيف هذه الجمل حسب مستواها الفني وإدراجها مع شبيهاتها في النصوص الأخرى للكاتب نفسه، سواء أكانت تلك النصوص نثرية أم شعرية. وهنا يظهر أثر شعرية تودوروف واضحًا في ثقافة الغذامي النقدية. كما يظهر أثر التفكير السيميولوجي؛ لأنه وضع الجملة الشعرية وجملة القول الشعري (نثر) تحت مصطلح الجملة الإشارية الحرة. وهي جملة تسمو على معناها لأنها تبعث في نفسية المتلقي وذهنه كل ما يمكن أن تستثيره من موحيات؛ على قاعدة الكلمة بأثرها لا بمعناها المعجمي؛ فتنتفي منطقيتها وتحل محلها قدرتها على إحداث الأثر. وتتجلّى سماتها من خلال مقابلتها بجملة التمثيل الخطابي(٣). وينظر الناقد إلى الجمل الشاعرية على أنها مناط اهتمامه، وحقله الذي يبحث فيه لاكتشاف النموذج الذي ذكرناه.

---

(١) انظر: السابق ٩١ وما بعدها، للوقوف على مفهوم الجملة.

(٢) السابق ٩٣.

(٣) انظر: السابق ٩٧-١٠٤.

وكانت أولى ثمرات القراءات المتعددة والمضنية بروز صورة (المرأة)، لأنه اكتشف أنها تحتل مكانة خطيرة في النصوص المختلفة، وبعدها تلاحقت كافة العناصر التي شكلت النموذج؛ فكانت المرأة بمثابة المفتاح أو الضوء الذي أضاء رَدَهات ذلك النموذج.

وثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل، وهي أن معظم الجهد الذي بذله الدكتور عبد الله الغذامي تركز حول اكتشاف الدلالات وإثبات العلاقة العضوية بين النموذج وعناصره بعيداً عن التحليلات الأسلوبية للنصوص الأدبية، ولكنه لم يهملها، لأنه خصّص لها جانباً من اهتماماته في المرحلة الأخيرة من العملية النقدية، وكنت أتوقع أن يشرع منذ البداية في الربط بين الجمل الشاعرية، التي نظّر لها طويلاً، وبين النموذج وعناصره، ولكنه آثر أن يُرْجئَها. وحين عرض لها في موضعها كان ربطه بينهما باهتًا. كما أنه سلك في تحليلاته الأسلوبية مسلكه في نقده لقصيدة (خواطر الغروب) لأبي القاسم الشابي التي سبق عرضها.

ومن أجل أن يبرز الناقد صورة النموذج في أدب حمزة شحاته، عمد إلى تحليل الأبيات الآتية تحليلاً دلاليًا بعيداً عن التحليل الأسلوبي اللغوي؛ ليكشف عن صورة آدم في مأساته الأزلية:

فمالي وقد عفتُ السلامةَ مورداً ... وأعرضْتُ عن أسباب طالبها كبرا
تبدلت من عزمي وجهل شبيبتي ... حجى لا يرى إلا المساوئَ والنكرا
يهوّن في عيني الحياة وأهلها ... ويوسع طلاب المتاع بها سخرا
فعشْتُ وإياه رفيقَيْ متاهَة ... على غير قصد نَخْبطُ السّهلَ والوَعْرا
حريبين في دنيا تفيضُ بشاشةً ... لمنتهجيها رغمَ ماساء أو سَرّا
ونحن سواء إنما العيشُ رحلةٌ ... مدانا بها -المقدور- أن نَقْطَعَ العُمْرا
ولم أرَ مثلَ الجهلِ عَوْنًا لمُدْلِجٍ ... مضى قدما لا يستشفّ هَا سرّا
تطلب من دنياه عدلاً فسوفتْ ... حكيم فلا عجزًا أقام ولا صَدْرا
فأنفق في ظلّ الخمول حياتَه ... وعاشَ على جَدْبِ الحقيقةِ مُضْطرّا

واتخذ من دلالة التركيب «عفْتُ السلامةَ» دليلاً على قصة الخطيئة الأولى، لأن السلامة (= الفردوس) والكبر = (أحد هدايا الشيطان لابن آدم)، وقد وردت هاتان الكلمتان في البيت الأول. وفي البيت الثاني يرى الناقد أن الشاعر قد اكتشف العقل (حجى)، وهو مصدر شقاء، وهو بديل لزمن البراءة (العزيمة وجهل الشبيبة، أي صفاء الحياة الأولى)، وفي إدراكي أنه ليس في البيت ما يدل على ذلك، ولن يتوصل إلى هذه القراءة أحد حتى ولو بلغ عدد القراء ألفًا، وهذا يعني أن ثمة ليًا لعنق النص.

وفي البيت الرابع يتخذ من لفظة (متاهة) مرتكزًا ضوئيًا يتوجه من خلاله بالدلالة إلى آدم، حيث يضيع في متاهة الأرض. وفي البيتين الخامس والسادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء، فهما -على حد قوله- رفيقا متاهة، وهما حريبان جمعتهما الضرورة كي يقطعا العمر في رحلة العيش المقيدين بها (البيت السادس)، ولم يُدَلّل من البيت على ما ذهب إليه. ويضع الشاعر -في البيت السابع- حلاً قائلاً: «إن المأساة وسرها تنكشف لذي الحس المرهف. ولكنها لا تظهر لمن مات حسّه تحت وطأة الجهل الدامس، مما يجعله يمضي في عيشه قُدُمًا غير عارف للحياة سرًا وغير عابئ بذلك أصلاً»(١).

والحقيقة أني أرى في هذا البيت غير ما يراه، بل إن الأبيات الأخرى تُرَشّح ما أذهب إليه؛ فالشاعر لا يريد أن يتعمق الحياة، بل يريد لها أن تبقى غُفْلاً، الأمر الذي جعله يرى ضرورة تعطيل آلية عقله؛ لأن استخدام العقل يكشف عورات الحياة وعيوبها فتبدو قبيحة: (حجَى لا يَرَى إلا المساوئ والنُّكْرا)، ومن هنا فهو يُفَضّل الجهل: (جهل شبيبتي) سلاحًا يغامر به في اقتحام الحياة المغلقة؛ كي لا يستطيع اكتشاف أسرارها فيشقى.

---

(١) السابق ١٥٣.

وأخيرًا يذهب الناقد إلى أن الشاعر قد اختار الانطواء على نفسه نادبًا مأساته؛ فعاش مضطرًا (على جدب الحقيقة)، كما ورد التركيب في البيت الأخير؛ لأن تجلّي الحقيقة على هذه الصورة جعله يدرك فداحة الاكتشاف، فكانت معرفته بالحقيقة وتفكيره فيها مصدر شقائه(١). وهذا يدعم تحليلي الدلالي لأنه يتفق معه، بل يكمله ويُتمّ معناه. استمع إلى شحاته وهو يقول: «فالحياة للإنسان ورطة كبيرة، وهي امتحان عسير، وتأتي المعرفة لتزيد مصابه سوءًا»(٢).

ويستعين الناقد بنصوص نثرية لتتساند دلالاتها مع الدلالات التي استنبطها من النصوص الشعرية لتكشفا معًا عناصر النموذج. يقول مناجيًا ابنته شيرين (أو لنقل مثاله الأول: البراءة): «عندما يتحمل إنسان نتيجة خطئه فالمسألة طبيعية، وعندما يحمل أخطاء الآخرين فهذا شيء مختلف. كانت حياتي الماضية كلها أمس محملة بأخطائي وأخطاء الآخرين. وكنت أصبر لأن ظروفي كانت تعينني على الصبر والاحتمال ماديًا ونفسيًا. أما الآن فقد اختلفت الظروف بحيث لم يعد هناك احتمال لأخطائي مهما صغرت..»(٣).

ويعقب الدكتور الغذامي على هذه الرسالة، فيقول: «وفي هذه الرسالة نرى ضغط عناصر النموذج على الكاتب، فالخطيئة الأولى تستحوذ عليه ويتردد في الرسالة وقعها من خلال الشكوى من أخطاء الآخرين؛ مما يجعل حمزة شحاته حامل الأعباء (وارث الخطيئة)... وهذا معنى يتردد كثيرًا عنده. وقد رأيناه من قبل في قوله: «تحطمت قبل أن أبدأ قصة حياتي التي شغلني عنها ولوعي

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق ١٥٨.

(٣) السابق ١٥٧.

بإنقاذ الغرقى . . وإطفاء الحرائق» (١). ويجهد في تتبع عناصر النموذج في النصوص الأدبية ، وهو يرى أن إحساس الكاتب بماضيه كان كبيرًا ، ويقول : «ما أشد إحساس هذا الرجل بماضيه ، وما أقسى وعيه بالنموذج . لا غرابة بعد هذا أبدًا أن نجد عند شحاته غير ما نجده عند غيره من الأدباء والمتأدبين ، وذلك لأنه يرى ما لا يرون . .»(٢). ويُمَثّل لذلك بما قاله شحاته : «الدنيا كلها كانت مغارة مظلمة أمام الإنسان القديم تترصد له فيها كلما خطا خطوة ، مخاوف الموت حاسرة أو مستخفية ، وطافرة أو زاحفة . رائحة الموت في كل شيء»(٣).

وإذا أبدى الكاتب خوفه من المجهول عزا الناقد ذلك إلى تأثير عناصر النموذج ، فرأى أن «خوفه من المجهول هو تنبّه لخوف النموذج من تكرار كارثة التفاحة وما تلاها من السقوط إلى أسفل . . والمجهول صورة تتكرر لتلك الحادثة لما يحمله المجهول من إغراء للنفس تتوهم فيه النفع ولكنه قد يجلب الضرر كما حدث مع التفاحة . ولذلك فحالة الخوف من المجهول والتوجس من المغامرة نزعة تنتاب الإنسان منذ كان . وفي ذلك يقول شحاته : «مازالت النفوس أضعف استعدادًا لقبول المفاجآت التي تحاول أن تنتزع من معتقداتها ومشاعرها شيئًا له قيمته وقداسته ، وله صلابته العنيدة . وشأن الجديد في هذه السبيل أن يكون رمز الإقلاق والبعثرة . وما يهون على النفوس والأفكار أن تنزل عن قوانينها الأدبية وتقاليدها وعقائدها إلاّ مكرهة . والجديد متى استطاع أن يقيم الشك في نفس كان قد غزاها الغزوة الأولى . .»(٤).

(١) السابق ١٥٨ .

(٢) السابق ١٦٢ .

(٣) السابق ، الصفحة نفسها .

(٤) السابق ١٦١ .

وهذا هو الذي جعل الناقد يقيم علاقة بين هذا القول والنموذج في سياق الخوف من مصير آدم بعد أن أكل الجديد المغري (التفاحة).

وعلى الجملة فإن الدكتور الغذامي قد بذل جهداً كبيراً في الكشف عن عناصر النموذج في النصوص التي قرأها، وتوصل -في نهاية المطاف- إلى أن الصراع بين القطبين الرئيسين: الخطيئة والتكفير، كان ينتهي دائما لصالح التكفير. وفي هذا توق إلى العودة إلى الجنة التي هبط منها إلى الأرض(١).

وقد نهج الباحث في بحثه الدلالي عن عناصر النموذج نهجًا يكاد يفارق فيه ما نَظّر له في كتابه، وكاد يقترب فيه من تخوم المنهج التاريخي التفسيري الذي يعمل خارج إطار النص الأدبي، ويبتعد عن مناطق فاعلية المنهج الوصفي، ولكنه سرعان ما يعود لينتشل عمله النقدي من المنهج التاريخي، ليرجع به إلى أرض المنهج الوصفي فيحط فوق أرض النص ولا ينفصل عنه.

ومن مظاهر الابتعاد عن الدراسة الوصفية اعتماده على أمور تخرج عن نصية النص، في مثل قوله وهو يصور حياة الكاتب في نهاية المطاف: «وما زال يعاني ويصبر حتى قادته فطرته إلى جادة الزهد.. وهو ما انتهت إليه حياته في آخر عمره؛ حيث روت لي ابنته شيرين أنه انصرف حينئذ إلى مولاه، ينفق ساعات نهاره بالعبادة والتسبيح. وعزف عن كلّ ما تقدّمه الدنيا من مُغْريات، حتى إنه حرَّم على نفسه لُبس الجديد.. ويبدو أن مسلكه هذا خفّف عنه كثيراً من عبء الحياة وضغطها عليه. ولا ريب أن هذا كان علاجًا ناجعًا له، لكنه تأخر في معاطاته حتى أنهكه الداء وعثى في نفسه وبدنه»(٢).

---

(١) انظر: السابق ٢١٧.

(٢) السابق ٢٥٧.

وعلى الرغم من أن الباحث قد سبق له أن أكد أن حياة الشاعر الواقعية لا تعنينا، بل إن ما يجدر أن نُعنى به هو الشاعر الفنان كما رسمته إبداعاته، فإنه يستعين بأمور خارجية تكتنف نشأة النصوص أو تضع تصوراً لأسباب إبداعها. وهذه الأخبار ونتف السيرة لا تتقدم بالعملية النقدية ولا تُقَدّم بين يديها شيئًا له قيمته، فضلاً عن أنها تخرج بالناقد -كما قلنا- من حيز الدراسات الوصفية؛ وما قيمة حديثه عن حياة حمزة شحاته الخاصة في صراعه مع المرأة وشكّه فيها، وإخفاقه في كل محاولات الارتباط معها، ورفضها لها ونفيها من عالمه وجعلها مصدر البلوى؟(١). ولعل محور (الحب - الجسد) يعج بأمور تتصل بحياة الشاعر وملابساتها الواقعية التي تقحم على المنهج الوصفي إقحامًا، ولا علاقة لها بالنظرية البنيوية ومقتضياتها.

وينتقل في المرحلة الثانية من عمليته النقدية إلى الدراسة الأسلوبية الخالصة تاركًا وراءه الدلالات إلى عَوْدات قليلة، متشبّثًا بالنص منطلقًا منه وعائدًا إليه. ولعل تشريحه لغنائية: (يا قلبُ مت ظمأ) أكبر دليل على ذلك، يقول الشاعر:

زادَتْه في الحبّ عُقْبى أمرِه رَهَقًا ... عان بجنبي يهفو ثائرًا قَلِقا
يظَلّ إنْ ذُكر الماضي وفتنتُه ... غَصّان . . راحتُه أن يلفظَ الرّمَقا
تحُيي خيالاتُ ماضيه له صُوَرًا ... ماتَتْ وخلفت الآلام والحرقا
وربّ ذكرى أذاقَتْ نفسَ باعثها ... وَيْلاً يُزلزلُ عزمَ الجلد والخلقا
يا قلبُ غرّك من ماضيك رونَقه ... وأن حظّك فيه كان مؤتلقا
وأن مسرحَ لذّات الهوى شرع ... حوى الحياةَ مدى ضَمّ الهَوَى أفقا

(١) السابق ٢٥٢.

وأن جَدْولَـك السلسـالَ مطـرد ... على حفافيـه ينمـو الزهـرُ مُتّسقا
يلقـاك بالـورد طلقـا مـن مناهلـه ... وبالمفاتـن يَسْبـي سحرَهـا الحدقـا
رفّـت عليـه معانـي الحُسـن سافـرةً ... وفـاقَتْ بما ذاب من ألـوانها الشّفَقـا
وأن محرابَـك القدسـيّ كنـتَ بـه ... العابـدَ الفـردَ يحبـوك الرّضـا غـدقا
تقيـمُ فيـه فـروض الحـب خاشعـةً ... ألقـى عليهـا الهـوى مـن صدقه ألقا
فـاليـوم نُوزعت في مثـواك حرمتـُه ... وعـدتَ تشهـدُ مـن عباده فرقـا
وزاحمتـك علـى أركانـه مُهَـجٌ ... عبـادةُ الحـبّ فيـه تُشْبـه الملقـا
والماءُ؟ لا ماء . . ياقلبي . . فمُتْ ظمأً ... ودَعْ مُدَنّسـه يهْلـك بـه شرَقـا

وفي إطار مقاربة الدكتور الغذامي لهذه القصيدة عالج أمورًا، منها:

١ - عنوان القصيدة:

يشترك الناقدان شكري عياد وعبد الله الغذامي في جعل تناول العنوان أول خطوة في التحليل الأسلوبي للنص الشعري، حيث إن العنوان -فيما يريانه- أول ما يواجه القارىء من القصيدة. وإنْ كان الدكتور شكري لا يرى أنه عمل عقلي (تمركز منطقي)، كما ذهب إلى ذلك الدكتور الغذامي، ولكن إضافة الأخير «في الغالب» ضيّقت، نوعا ما، من الاختلاف بينهما(١). واستنادًا إلى أنه عمل عقلي، أخذ ناقدنا بلا شاعرية العنوان؛ الأمر الذي جعله يذهب إلى أن الشاعر، بوضعه عنوانًا، «يظن بأنه يصلح القصيدة، بينما هو يفسدها؛ إذْ يطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته، فيكدر صفاء عطاء الخيال الذي انعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية متعسفة. .»(٢).

(١) انظر: مدخل إلى علم الأسلوب ٧٤-٨٩-١٠١-١١٣.

(٢) السابق ٢٦١.

وعلى الرغم من أنه يقرّ بأن العنوان «عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية. وهو قيد للتجربة فُرض عليها ظلماً وتعسفًا»(١) فإنه لا يهمله، بل يستهلّ به عملية التشريح والتفكيك. وعنوان القصيدة المدروسة هو: «يا قَلْبُ مُتْ ظَمَأً». وقبل أن أشرع في عرض مقاربته في التحليل أرى إلحاحًا داخليًا يدفعني إلى المبادرة بإعلان رفضي لما ذهب إليه الدكتور الغذامي، وأُصرّ على أن التركيبة اللغوية لهذا العنوان صنعت منه عنوانًا شاعريًا، يتصف بكل ما يتسم به الأسلوب الرومانسي من خصائص فنية. فهو خطاب للقلب، الذي هو مصدر الحياة الفيزيقية للإنسان، ومصدر الحياة الوجدانية كذلك، يكمن فيه سر الحياة، كذلك هو أغلى ما يمتلكه الإنسان ويحرص عليه، يعزله الشاعر عنه، ويخاطبه كما لو كان كونًا منفصلاً، ويكون خطابه بما يفاجيء القارىء ويستثيره، بل وينبّه وعيًا راقدًا في أعماقه: (مُتْ ظَمَأً)، يأمره بالموت ظمأ، وهو موت بطيء ونيء يضاعف من عذاب الموت، وكأنه يتشَفّى فيه. وإذا تشفّى المرء في نفسه بلغت المأساة أوْجَها، والوجع منتهاه؛ فكيف يمكن، بعد هذا، أن نزعم أن العنوان عمل عقلي أو قيد تعسفي على التجربة؟!.. إنه مفتاح التجربة وكنزها المُعَبّأ بكل صنوف الوجدان المر، كما يمثّله العنوان الذي بين أيدينا.

ويقتضي تشريحُ العنوان تفكيكَه إلى وحداته الأولية، وهي، هنا، الألفاظ التي يتألف منها: (يا/ قلب/ مت/ ظمأ) ويلاحظ الناقد أن العنوان بعناصره الأربعة مأخوذ من البيت الأخير في القصيدة:

والماءُ لا ماء يا قَلْبي فمُتْ ظَمَأً ودَعْ مُدَنّسَه يهْلَك به شرَقا

ثم يذهب إلى أن أول عناصر العنوان وأفدحها هو (ياء)، ويقرر أنها ليست

(١) السابق ٣٦٣.

يـاء النداء لأنـه لا أحد ينـادي أحدًا، وإنما هـو كلام مستقل عن قـائله خـاضع لسلطـان القارىء. ولكي يكشف عن مـاهيـة الياء عنـد الشاعـر حمزة شحاتـه استدعى نصوصـًا شعرية من نتاجه؛ ليقف على أمداء اليـاء فيها، ومن حالات الياء عنده:

أ - تـلاحمهـا مع الليل، في مثل قـول الشـاعـر: (بلى يـا لَيْلُ إن البُعْـدَ أشْقـانـا وأشْقاهـا) فالياء، هنا، ليسـت للنداء ولا الخطـاب، ولكنها «منـاجاة هـائمة تنطلق من لسـان صاحبهـا كانطـلاقـة الدمعـة من محجر العين»، ليس هنـالك مخاطب والشاعر لا ينتظر جوابًا(١).

ب- تلاحمها مع المرأة، فى مثل قوله الشاعـر: (ياسيدتي/ قد كان فضولا مني/ أن أحمل قلبي بين يـدي/ ليَسْكُب فى أذنيك: حكايتـه). ويذهب النـاقد الى أن « صفة (سيدتي) ليست سوى سخرية من الشاعر بهذه التجربة الفاشلة. وجاءت (يـا) لتعمق هذه السخـرية وتغـرسهـا فى إيقاع القصيـدة استجابـة لدواعٍ فنيـة اقتضتها موسيقية القصيدة المنسابة..»(٢).

جـ- ارتباطها بالجمال، فى مثل قول الشاعر:

فيـا حُسْنُ ما أقْسى احْتكـامَك إنْ هَفَـا بِك الزّهـوُ لم تحْفَلْ لعـانيك موثقـا

فهو لا ينادي الحسـن ولا يخاطبـه، وإنما يتحرّش بـه من بعيـد دون أن يقترب منه..»(٣).

ويعقّب الناقد على ذلك فيرى أن الصور الثـلاث لورود (الياء) في شعر حمزة

---

(١) انظر: السابق ٢٦٥.

(٢) السابق ٢٦٦.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

شحاته «ذات أبعاد نفسية وفنية ترتبط بصلب التجربة الشعريه. وهي تجريد تام للياء من كونها دالاً يقصد بها النداء، وتحويلها إلى دالٍّ ذي بُعْد سيميولوجي، يتحرك الدّال بموجبه نحو نفسه، وليس نحو مدلول خارج عنه»(١). ولا يمكن للياء أن تكتسب هذه السمات إذا لم تكن تتحرك في إطار حالة شعرية خالصة ونقية، وهذا يدعم ما ذهبت إليه من أن هذا العنوان يُشكّل حالةً غير عقلية، لها قوانينها الخاصة التي تنبع من التركيب اللغوي ذاته.

وقد أدخل الناقد (الياء)، من حيث كونها دالاً، طرفًا رئيسًا في صنع الدلالة، رابطًا بين ما اكتسبته في تحليله والبنية العامة للأدب عند الكاتب، مفترضًا أنه بعد يأسه من الآخر (حواء/ الأهل/ الأصدقاء) صار توجهه نحو الذات(٢).

٢- فضاء القصيدة :

وفي مرحلته الثانية عرض للمدارات التي تتحرك فيها القصيدة، وهذه المدارات هي :

أ- مدار الإجبار التجاوزي :

وهو مدار يتناول فيه الأفعال التي تطغى -على حد قوله- على مساحة الانفعال الشعري في القصيدة. وهي أفعال ماضوية ومضارعية وأمرية، يُضاف إليها أسماء الفاعلين. ويشير إلى أن أفعال المُضيِّ تدل على المستقبل، ويذهب إلى أن «هذا انزياح أسلوبي ينتهك به الشاعر أعراف الاستخدام العادي للفعل. .»(٣). ويثبت أن «الأفعال وطغيانها على النص الأدبي تدل على

(١) السابق ٢٦٧.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق ٢٧٢.

العقلانية. ومعادلة (بوزيمان A. Busemann) تقوم على هذا الأساس»(١) وهذا يعني أنه يشتثمر النتائج التي توصل إليها الأسلوبيون الإحصائيون.

ويُمَثّل للأفعال الماضية التي انعتقت من مُضيِّها متجاوزة زمنها بالأفعال: (ذُكر، خلفت، أذاقت، غرّك)، ويُرْجِعُ ذلك إلى روح السياق الشعري. وإذا كان الماضي ثباتًا، والمضارع حركة فقد انتصر المضارع على الماضي في القصيدة(٢). ويتوقف عند الفعل الماضي (زادته) ليقرر أنه إشارة «تكاد تكون هي القصيدة كلها، وذلك لما لها من سلطان على كل القصيدة»(٣).

ويتعامل الناقد مع حسّه الذاتي وكأنه قانون موضوعي تمّ إقراره، وليس ثمة داعٍ لمناقشته، كما هو حاله مع البيت:

زادَتْـهُ في الحُبّ عُقْبى أمْـرِهِ رَهَقـا عـانٍ بجَنْبي يهْفـو ثـائرًا قَلقـا

فإذا قفزنا فوق إحساسه بالفعل (زادته) وإصداره على فاعليته هذا الحكم المطلق الذي أثبتناه آنفًا؛ فإننا لا نجد مناصًا من التوقف عند تناوله للفعل المضارع (يهفو) الذي يقول فيه: «(إنه) إشارة مجنحة، تطير بنا إلى فوق السطور وتعانقنا معها: ثائرًا قلقًا، حيث تتفجر الحركة حسيًا ونفسيًا، وتهُشّم كلّ ما بقي لدينا من سكون..»(٤). وقد أكون معه في جوهر حسّه بتأثير هذا الفعل. ولكنني كنت أنتظر أن يكون أكثر اقترابًا من الأرض بدلاً من التحليق في سماء النص، فيضع إصبعي على ينابيع الإحساس من خلال الجسد الفيزيقي للكلمة من

(١) انظر: د. سعد مصلوح، الأسلوب ٥٩.

(٢) انظر: الخطيئة والتكفير ٢٧٣

(٣) السابق ٢٧٢.

(٤) السابق ٢٧٣

خلال سياقها اللغوي (التوزيع). وإنْ كنت أحس، أيضًا، أنه على المستوى الرأسي قد جعلنا نقتنع بقدرة هذا الفعل على الإيحاء والتأثير.

إن فكرة الصراع بين الثبات والتحول، بين الحركة والسكون التي سيطرت على تحليل الناقد لقصيدة (خواطر الغروب) لأبي القاسم الشابي، هي صاحبة السيطرة كذلك، هنا، على تحليل هذا البيت لحمزة شحاته:

تحُيي خَيالاتُ ماضيه لـه صـُوَرًا ماتَتْ وخَلّفَت الآلامَ والحرقا

وقد أبرز التقابل والتضاد بين (تحيي) و (ماتت)، من حيث إن الفعل الأول مضارع فاعله ظاهر، أتى بعده مباشرة، والآخر ماضٍ فاعله مُقَدّر، والأول عامر بالحركة ومؤيد بفاعل قويّ وتوجّهه إحداثي، بينما الآخر نهاية وفناء. «وهذا أوجد صراعًا في البيت بين فعل الحياة وبين الموت. والقصيدة في سياقها تدعم فعل الحياة لأن النبض فيها قد تحرّك وارتفع من الإشارة الأولى فيها»(١). وفي ضوء ذلك يرى أن صيغة (ماتت) تحولت مستجيبة لدواعي (تحيي)، وبرز من خلال هذا التحليل فكرتان بنيويتان، هما: التقابل، والتحول.

وتتجلى هذه الحركية -كذلك- في الأفعال المضارعة: (يظل، يلفظ، تحيي، يزلزل، ينمو، يسبي، يحبوك، تقيم). وثمة حركية متجاوزة في أسماء الفاعلين: (عانٍ، ثائر، باعث، مؤتلقًا، متسقًا، سافرة، خاشعة). ويقرر الناقد أن الحركة «تنتصر على السكون، وتصبح القصيدة حركة دائبة وتحوّلاً مستمرًا، والتحوّل أحد مبادىء شحاته الذي لم يحِد عنه قط»(٢).

---

(١) السابق ٢٧٤.

(٢) السابق ٢٧٦.

ولم تقتصر الحركة على الأفعال، بل لعبت الأسماء والصفات دوراً في إنماء هذه الحركة، في مثل: (فالعقبى، أمره، رهقا، قلقا، فتنة، غصّان، الرمقا، خيالات، صوراً)، ويمثل لذلك بالبيت:

وأنّ مَسرْحَ لَـذّاتِ الهَوَى شَـــرعٌ حـوَى الحيـاةَ مـدىَ ضَمّ الهَوى أُفُقـا

ويـرى أن الأسماء والصفات (مسرح، لـذات، الهوى، شرع) إشـارات انعتاق. ويستثمر الناقد المعاني التي تحملها هذه الكلمات بطاقة مرور تسمح لها بالتحرّر، وهو مسلك اتبعه في تحليل قصيدة (خواطر الغروب). وفي نظري أن النـاقـد -هنـا- أثبت أن الحركـة ليست محصـورة في الأفعـال، بل تَعَـدّتْها إلى الأسماء. وكأنيّ به يلغي ارتباط الحركة بالأفعال كما توصل إلى ذلك الأسلوبيون الإحصـائيـون، وفتـح البـاب على مصراعيـه للقـارىء وقـدرتـه على التأويل والتوجيه.

ب- مدار الإجبار الركني:

يثير هـذا المدار قضيـة العـلاقـات بين الكلمات في جملهـا، كما أشـار إليهـا البنيـويون منـذ دي سـوسير وصولاً إلى يـاكبسـون. وهـو أمر يتصل بعنـاصر الاختيـار والتأليـف؛ «حيث يفـرض العنصر الأول نفسـه على الثـاني ويقـرر إحداثه. والأول يتمّ اختياره بحرية قد تكون مطلقة، بينما تتناقص حرية اختيار الثاني حسب أمداء قوة الأول»(١). ويمثل، لذلك، بالبيت:

تحُيْي خَيَـالاتُ مـاضيـه لـــــه صـُوَرًا ماتَـتْ وَخَلّفَـت الآلامَ والخرقـا

فالإشارة الأولى: (تحيي/ ماتت). وقـد جاءت (تحيي) من سُلّم اختيار عمودي حرّ تام الحرية، وفي سلمها عدد وفير من الخيارات التي تصح أن تقوم مقامها.

(١) السابق ٢٧٧

ومن هذه الخيارات عناصر تتفق معها وزنًا ودلالة وصياغة، أو تتفق معها وزنًا ودلالة، أو تتفق معها في الدلالة فقط. والأمر ليس مقصوراً على الاتفاق، بل إن ثمة اعتباراً لعناصر الاختلاف، وهذا ما أقره التحليل البنيوي، وارتآه سوسير باعتباره أساس القيمة للإشارة(١).

ويرى الدكتور الغذامي أن العنصر الأول يفرض نفسه على المُبْدِع عن غير وعي منه، لأنها، كإشارة، تفرض نفسها ومكانها عليه. وفي تصوّري أن هذا الكلام يمكن التعامل معه على سبيل المجاز لا الحقيقة، لأن اختيار الشاعر قائم حتى في حالة الإبداع التي يكون فيها الشاعر في حالة شبه واعية؛ لأن المكونات الأساسية لثقافته وخبرته الجمالية وأدوات إبداعه والمواقف الشعورية هي التي تفرض عليه هذه الكلمة دون تلك، بالإضافة إلى السمات المتفردة للكلمة والتي تجعلها مُفَضّلة وأهلاً لهذا الاختيار.

كما أن ماهية الكلمة وارتباطاتها الإيجابية وطاقتها التعبيرية هي التي تستدعي الكلمات المجاورة أو غير المجاورة لها في تركيبها اللغوي؛ وهذا ما يجعلني أتفق مع الدكتور الغذامي في أن كلمة (يحيي) تفرض نفسها على الإشارة المغايرة لها، وهي (ماتت) وتخنق أمداء الاختيار فيها. ويعلل الناقد لذلك تعليلاً مقبولاً، كاشفًا عن طبيعة التركيب اللغوي الذي وقعت فيه قائلاً: «ولو نظرنا لموقع (ماتت) في سياقها الأصغر، وهو جملة (صورًا - ماتت) لوجدنا لها سُلّم اختيار واسعًا، ولكن (تحيي) تحاصره وتحدّ منه. ولن يحل محلها إلاّ إشارة تتفق مع (صورًا) ومع (تحيي) معًا. فلابد أن تكون حلولاً لصور، وأن تكون نقيضًا للحياة، وهذه قليلة، منها: طمست/ خفيت/ مضت/ اندثرت. وهي لابد أن تكون بصيغة الماضي، وذلك كي يتسنّى لتحيي أن تتكىء عليها وتنقضها. وتمّ

(١) السابق، الصفحة نفسها.

إسقاط الاختيار على (ماتت) بتأثير من (تحيي)؛ لأن في (ماتت) مزايا تختلف بها عن باقي الكلمات في سلمها، وتقربها من (تحيي)»(١).

ويحتوي تحليل الناقد لمدار الإجبار الركني في (تحيي/ ماتت) على أمرين رئيسين، هما: تشريح الألفاظ للوقوف على سلوكها اللغوي في مواقعها على قاعدة التوزيع. والتقويم لإبراز قيمة الكلمة في موضعها، وصلاحيتها وقدرتها على القيام بوظيفتها الدلالية.

جـ- مدار العودة للمنبع:

وللكشف عن ماهية هذا المدار يحلّل البيت الأخير:

والماءُ؟ لا مـــاءٌ يـــا قَلْبي فمُـتْ ظَمَأً وَدَعْ مُدَنّسَـــه يهْلَك بـه شرَقـــا

وعلى الرغم من أن الناقد يعدّد مزاياه الأسلوبية فإنه ركّز -على نحو كبير- على التحليل الدلالي؛ من حيث إن دلالته تُعَدّ إتمامًا للدائرة التي بدأت بعنوان القصيدة (يا قلب مت ظمأ). كما أن الكلمات التي يتألف منها تشير إلى دورات مستمرة تنبع من نقطة ثم تعود إلى أصلها مرة أخرى. فالماء تكرار مستمر، حيث تنشأ السحب من البحار، ثم تهبط على شكل أمطار تسيل بها الأودية، لتنحدر إلى الأنهار ثم البحار من جديد. والقلب يضخ الدم في العروق ليدور دورته في الجسد ثم يعود إلى منبعه. والموت عودة إلى المنشأ، بل عودة إلى التراب الذي خلق منه آدم. ويرى أن هذه الإشارات ذات بُعْد كَوْني، فيقول: «والبيت، بعد، هو نهاية القصيدة مثلما أن الموت هو نهاية العيش الدنيوي»(٢).

---

(١) السابق ٢٨٠.

(٢) السابق ٢٨٤.

ويربط الناقد، هنا، بين بنية القصيدة وبنية الكون؛ فكما أن التكرار في الوجود يحمل معه أمارات اختلاف بين المتكررات فإن إشارات القصيدة تختلف عن سوابقها وإنْ كانت تكراراً لها. فـ(الماء) ترد مرتين، مُعَرّفة في الأولى ونكرة في الثانية. و (قلبي) ترد -هنا- مضافة إلى المتكلم بينما وقعت في العنوان كما هو الحال في البيت الخامس نكرة. و (مت) -هنا- فعل أمر، وهي -في البيت الثالث- فعل ماض. و(يهلك) و(شرقاً) تختلفان في صياغتهما عن سالفتيهما(١). والحقيقة أن هذا التصور الدلالي عمل افتراضي قد لا يشارك فيه المحللَ قارىءٌ آخر، ويظل رؤية ذاتية ذات طابع فردي، وهو جوهر القراءة السيميولوجية التي تترك للقارىء الحريةَ مطلقةً ليقرأ النص على نحوٍ مستقل.

د - مدار الأثر:

إن الأثر هو القيمة الجمالية التي تسعى النصوص الأدبية لتحقيقه؛ بكل ما تمتلك من طاقات وآليات. وتعمل التشريحية على اكتشاف هذا الأثر من خلال البنيات الفنية التي أنتجته، وهو في الحقيقة هدف النقد الأدبي وغايته المثلى. ولكن هذه الغاية لا تتحقق إلا بالقارىء ومن خلال تفاعله مع النص. ويذهب الناقد إلى «أن جماليات النص ليست فيما يقول، ولكن فيما يُحْدِثُ في النفس، وهذا هو الأثر»(٢).

ولكن الغريب في الأمر أن الناقد، بعد مقدمة طويلة امتدت على مساحة تزيد عن ثلاث صفحات، اكتفى بالقول «ولو عدنا - الآن- إلى القصيدةً بهذه الروح، وقرأناها لا كمعنى، وإنما كنصٍّ ذي إشارات تتحرّك حسب سياق

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق ٢٨٧.

ينتظمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينساب في نفوسنا، سامحين لإيقاع القصيدة ولحركيتها لتطلق نفوسنا، فإذا ما انطلقت النفوس وسبحت في فضاء ربها، فإن كل ما يقدح في مخيلتها وما يتصور لها يصبح شعراً ممتداً للتجربة ذاتها غير خارجي عنها، وليس بطارىء عليها وإنما هو من صلبها . . وهذا هو الأثر . . وهذه هي القصيدة»(١).

وفي الحقيقة أن هذه الخاتمة لم تضف إلى المقدمة شيئًا يذكر، فقد كنا نتوقع أن يكشف عن مظاهر الأثر في النص، أو يميط اللثام عما قدح في مخيلته؛ فيصف لنا الأثر الذي أحدثته تلك القصيدة في نفسه. وإذا لم يكن الأمر على هذه الشاكلة؛ فما قيمة أن يفرد الناقد للأثر مداراً مستقلاً؟ وخاصة أن ما سجله، في هذا المدار، مبثوث في ثنايا بحثه منذ بدايته حتى نهايته؛ ونحن لا ننسى أننا جاوزنا مرحلة التنظير إلى التطبيق، وقد استغرقت المرحلة الأولى حيّزًا متسعًا، ما كان لها أن تشغله، أصلاً، بهذا الحجم.

النصوص المتداخلة (Intertextuality):

اختار الناقد قصيدتين، إحداهما للشاعر حمزة شحاته وهي قصيدته «غادة بولاق»، والأخرى تراثية للشريف الرضي، وهي قصيدته «يا ظبية البان». وقد اتسم هذا الاختيار بطبيعة انتقائية، لأنهما يسعفانه على التحرك المرن لإثبات ما نظّر له على قاعدة سيميولوجية تشريحية؛ وإنْ كان هذا التنظير مكرراً سبق له أن عرضه في موضع آخر(٢). ويبدو أن سبب تكرار الأفكار النظرية سمة من سمات الممارسات التطبيقية، ويعود ذلك -في رأيي- إلى أن معظم النقاد الأسلوبيين البنيويين يحسّون بجدة هذا الاتجاه، ويفترضون أن القارىء العربي

(١) السابق ٢٨٩.

(٢) انظر: السابق ٥٥.

لا يحُيط بـه؛ الأمر الـذي يجعلهم يبسطونـه قبل شروعهم في مقاربـة النصوص المدروسة.

ويشرع النـاقـد في كشف التداخـلات بين النصين، أو بتعبير آخـر، يكشف تَسرّب النص القـديم إلى عروق النص المعـاصر؛ فيعـرض ثمرة القـراءة الأولى وتأثيرها فيه وما ولّدته في ذهنه من أفكار؛ ويقول: «يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاته (غادة بولاق)، وهو:

ألهمت والحب وحيٌ يـومَ لُقيـاكِ رسالـةُ الحُسْن فـاضَتْ من محُيـّاكِ

حتى يبدأ في مخامرتنا حسٌ بأننا قد سمعنا هذا من قبل»(١).

ويتخـذ من القوافي عـونـًا على اكتشاف تـداخـلات القصيدة. «فهي مقفـاة بكلمات تنتهي بـروي (الكـاف) المجـرورة وعلى وزن (فعْلن) والبيت على وزن البسيط، وهي غزل فيـه هُيام وتَولّـُه بالمعشـوق. وهذه كلها تعـود إلى موروث مُتَمكّن في النفس، فهي مداخله تامة مع قصيدة الشريف الرضي(٢):

يـا ظَبْيـَةَ البـانِ تـَرْعى في خمَائلـه ليَهْنَكِ اليـومَ أنّ القلبَ مـَرْعـاكِ

ويستعين بما رسمه الناقـد الأمريكي(التشريحي) بلوم Bloom في لوحتـه للتلقي (Scene of Instruction) بوجوهها الستة. ويضع أول أحكامه؛ فـالقصيدتان تصدران عن منهل شعري فائض لأنهما من أواخر أشعارهما. وفي ظلّ ما طرحه بلوم؛ فـالشاعـر مُواجـَهٌ بهذا العطاء العظيم مخزونـًا في ذاكرة التـاريخ». كما أنه يضع نفسه في مـواجهة مع الجنس الأدبي لـذلك النص، وكلما عظم رصيد ذلك

(١) السابق ٥ ٣٢.

(٢) ديوان الشريف الرضي ٢: ١٠٧، بيروت سنة ١٣٨٠هـ/ ١٩٦١م.

الجنس الأدبي من الموروث، عظم معه حجم التحدي»(١).

وفي طريقه للكشف عن المداخلة بين القصيدتين وقف ثلاث وقفات:

١ - جملة النداء:

استطاعت جملة النداء (يا ظَبْيَةَ البان) في قصيدة الشريف الرضي أن تتمدد في ذهن حمزة شحاته لتشغل حيزًا متسعًا في قصيدته (غادة بولاق)؛ ليصلَ عددُ جملِ النداء فيها ستًا وعشرين. ثم يُعَدّد الناقد المجالات المختلفة للجزء الأول (ظبية)، فيرى أنها تشمل مجالاً عاطفيًا لحجازي مغترب، كما تشمل مجالاً نموذجيًا (نموذج الشاعر النفسي)؛ لأن فيها من صفات حواء ما قبل التفاحة وما بعدها(٢). أما الجزء الثاني في جملة النداء (البان) فقد تمددت؛ لتتحول في القصيدة إلى أبعاد تتفتح على ذكرى (ظبية البان) التي بعثتها (نفيسة) البولاقية في نفس الراحل الحجازي(٣).

٢ - تداخل القوافي:

يشير الناقد إلى أن الشاعر حمزة شحاته اختار أربع عشرة قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي. وقَدّم جدولاً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاته مع قصائد: الشريف الرضي وابن زيدون وشوقي(٤)؛ ليصل من خلال ذلك الجدول إلى أن التداخل مع قصيدة الشريف الرضي أكثر التحامًا وأقرب صلة. ثم يناقش قضية غياب بعض القوافي عند شحاته، على قاعدة بنيوية ترتكز على فكرة حرية الشاعر في الاختيار من سلّم مخزوناته، ويعود بها

(١) انظر: الخطيئة والتكفير ٣٢٦ وما بعدها.

(٢) انظر: السابق ٣٢١.

(٣) انظر. السابق ٣٢٢.

(٤) السابق ٣٣٤.

إلى انتقال الشاعر من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) في سداسية بلوم(١).

٣- علاقة التشريح بين القصيدتين:

ومن مظاهر هذا التنافس إحساس الشاعر المعاصر بضرورة تصريع قصيدته على نحوٍ عدّل فيه قصيدة (يا ظبية البان) التي جاءت غير مُصرّعَة. ولم يدخل إلى قصيدته بنداء ظبية على نحو مباشر، بل أثر الدخولَ في حلم شاعري، فوضع مقطعًا طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في نداء ظبيته(٢).

كما نوّع الشاعر المعاصر فنيّات ندائه فجاء بعضها في وسط الأبيات، مثل:

يافَرْحَةَ النّيلِ يا أعيادَ شاطئه يا زَهْرَ واديه يا فردوسَه الزّاكي

وفي هذه الفَنّيّات -كما يرى الناقد- تقوية لإيقاع القصيدة، وكسر لنمطية النداء المتتابع على وترٍ ثابت، وفيها إضافة لفنيات قصيدة الشريف التي اقتصرت على النداء المطلعي، وهذه التفاتةٌ من الناقد جديرة بالتقدير والاستحسان(٣).

وتنبّه -كذلك- إلى تميّز قصيدة شحاته بتكثيف الاستثناء والاستفهام، والاعتماد على التكرار، ومنه اعتماد بعض الأبيات على التجاوب الصوتي (الانعكاسي) بين القافية وسوابقها من إشارات البيت، مثل:

فَضَمّكَ النّيلُ في رِفقٍ فهِمْتُ به حبًّا ووثقت نَجْواه بنَجْواك

لأن تكثيف الطاقة الصوتية يقوّي إيقاع القصيدة ويُنَوّعه.

ولعل التنافس يمتد -كذلك- إلى حدٍّ تتداخل فيه قصيدة (غادة بولاق) مع

---

(١) انظر: السابق ٣٣٧-٣٣٨.

(٢) انظر: السابق ٣٤٠.

(٣) انظر: السابق ٣٤١.

قصائد أخرى ، تضيف إليها أبعاداً جديدة لم تتوافر في قصيدة (يا ظبية البان)(١) .

وأستطيع أن أزعم -هنا- أن معالجة الناقد لفكرة (تداخلات النصوص)، كانت من أنضج نقداته التي تميزت بقدرة على الحركة المُسَلّحة بدُرْبةٍ وثقافة؛ مكّنته من اجتياز هذه المرحلة الصعبة من العملية النقدية .

وبعد، فإن هذه التجربة النقدية التي اضطلع بها الدكتور الغذامي، على الرغم مما بها من هنات وما تخلّلها -أحيانًا- من كبوات فإنها تبقي تجربة رائدة، ينبغي للنقاد العرب المعاصرين أن يتحاشوا خللها ويطوروها على نحوٍ تغدو فيه مكتملة البنيان، بعد إرساء أسس طريقةٍ منهجيةٍ أفادت من الدراسات الأسلوبية البنيوية الحديثة .

★ ★ ★

(١) انظر السابق ٣٤٢-٣٤٣

(٤)

وفي نمـوذجنا التطبيقي الـرابع نلفي محمـد الهادي الطـرابلسي في بحثـه «خصائص الأسلوب في الشوقيات» يفارق النقاد الأسلوبيين البنيويين فيستغني عن المقدمات النظرية ويشرع، مباشرة، في تشريح النصوص الشعرية مستكشفًا خصائصهـا مجددًا أنماطها، باسطًا لها على نحـو تنتفي فيه فكرة انتقـاء النصوص الأدبية الأكثر صلاحية للمقاربة؛ وهو ما جعله يقترب بدقة وإحكام من المنهج الوصفي والنظرية البنيوية التي يستند إليها.

وقد ارتكزت دراستـه لخصائص الأسلوب في الشوقيـات على دعائم متميزة ومقبولة في الوقت ذاته، منها:

١- أن الاتجاه الـذي سلكتـه هـذه الـدراسـة ينطلق من التطبيق، متجهًـا نحـو التنظير، وليس العكس كما اعتـاد النقـاد. وهـو يعتقـد أن الـدراسـات الأسلوبية التطبيقية المتعـددة من شأنها أن تصحح كثيرًا من المقاييس النظرية في النقد الأدبي، وتمدّه بمقاييس موضوعية جديدة(١).

٢- معاينـة النص الشعري من خلال تشخيصـه والوقوف على ما بـه من فنيّات أسلوبية متمثلة في لغته الأدبية وما بها من خروجات عن التعبيرات المألوفة، ورصـد الإضـافـات؛ على أن يكون ذلك غير مجاوز للمعطيـات اللسـانيـة وقوانينها اللغوية.

٣- تفتيت الظاهـرة الأسلوبية تفتيتًا يمكنه مـن الوقوف على مكونـاتها وطاقاتها التأثيرية، على أن يكون ثمـة مقياس يعود إليه في تحديده لدرجـة الإضافة،

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥١٩.

وهـذا المقياس هـو الاستعمالات العـربية القـديمـة والحد الذي وصلتـه من الفنيات في هذا النمط التعبيري.

٤- إن الشكل وتقانات بنائه هـو الذي يُولّد شعْريَة الشعـر، وأن هذه التقانات «هي التي تُـمثّل مضمون الكـلام الشعـري الحق وأن ما دونها من أغـراض ومـوضـوعـات ومعايير، تمثل المضمـون الفكـري الـذي لا يختص بكـلام معين»(١). وهو ما يعرض له الطرابلسي على نحو أكثر جلاء، حين يذهب إلى أن الشعـر لا انطلاق لـه «إلا من مضمـون فكـري، ولكنه لا يسمـو إلى درجـة الفن المتميـز إلا بما يتجـاوز بـه المضمـون الفكـري من إمكـانيـات الأداء»(٢).

٥- ظاهرة التحـوّل، ويرى أن على الناقد أن يـلاحقها في كل مظاهـرها، سواء أكانت «تحوّلاً عن قـاعدة نحويّة أو بنيـة صرفية أو وجهة معنويـة أو تركيب جملة، كما قـد يكون التحوّل عن نسبة عـامة في استعمال الظاهرة اللغـوية في عصر من العصور، أو يكـون بشحنة دلالية خاصة، أو بفقـر خاص يلحق الظاهـرة اللغويـة في نوع من النصـوص دون آخر أو في نـوع من الأغراض دون آخـر. كما قد يكـون التحـوّل بانـدثـار الظاهـرة اللغـوية حيث ينتظـر ظهورها..»(٣).

وشرع الطرابلسي يباشر عمليته التحليلية مرتكزاً إلى أرضية المنهج الوصفي؛ الأمر الذي اقتضى منه أن يدحض المنهج التـاريخي ونتائجه التي لا تعالج نصّية النص. وأخذ على الذين قاربوا شاعريـة شوقي بأنهم عالجوها معالجة تقليدية، ولم يفيـدوا من الدراسـات اللغويـة الحديثة، واتسمت جهـودهم بالسطحيـة،

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق ١٠.

(٣) السابق ١١.

ويُمَثّل لذلك بكتاب «شوقي شاعر العصر الحديث» للدكتور شوقي ضيف. وقد ذهب إلى أن «المؤلف يتوسع في الفصلين: الثاني (الصناعة) والثالث (المؤثرات) في جوانب قد تفيد المبتدىء. أما فيما عدا ذلك فتحاليله لشعر الشاعر (تلاخيص) وحكايات، ونتائجه منه مقرّرات كالبديهيات»(١).

و.ى، كذلك، أن هنالك دراسات تتصل بفن شوقي لكنها تتسم بالسطحية وتُعْوِزُها المنهجية، وقد تركزت حول المقارنة بين شاعرية شوقي وشاعرية غيره من الشعراء القدامى أو المحدثين، منها: وعلى سبيل المثال، كتاب «حافظ وشوقي» للدكتور طه حسين، وهو نمط من الدراسات مبني على «المقارنة التفاضلية الانطباعية»(٢). ولم يضع الطرابلسي تخطيطًا نظريا جاهزًا يقتحم نصوص شوقي انطلاقًا منه، وإنما ترك النصوص ترسم تخطيطاتها، فما كان عليه إلاّ أن يستجيب لما تمليه عليه تلك النصوص. وعليه فإنني أجد لزامًا عليّ أن أسجل -منذ البداية- انطباعي عن الفارق بين الدكتور عبد الله الغذامي ومحمد الهادي الطرابلسي، فإذا كان الأول سيميولوجيًا بنيويًا تفكيكيًا فإن الآخر أسلوبي بنيوي نقي، لم يمزج أسلوبيته بأي عنصر آخر، وأن مجاهره التحليلية كانت مصوّبة، دائما، نحو النص الشعري، منقطعة الصلة بكل أمر خارج عن دوائره اللغوية والفنية الخالصة.

وفي مجال دراسته للبحور الشعرية استخدم الطريقة الإحصائية؛ ليقف من خلال نتائجها الكاشفة على خصائص استخدام البحور في شعر الشاعر. وقام بجدولة الأشعار من حيث توزيع عدد الأبيات على الأغراض الشعرية(٣)، كما

---

(١) السابق ١٢ (هامش).

(٢) السابق ١٣ (هامش).

(٣) انظر: السابق ٢٥.

رسم سُلّماً للتواتر الذي توزّعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار(١). ووضع جدولاً للأشعار وعدد الأبيات موزعة على البحور، وجدولاً للأغراض موزعة على البحور. وقد عقد الطرابلسي مقارنة بين هذه الجداول ليخرج من ذلك باستنتاجات تتصل بخصائص البحور واستخدامها. وعلى سبيل المثال توصل -من خلال المعاينة الإحصائية- إلى أن شوقي استخدم البحر الوافر بمظهريه التام والمجزوء في(٣٥) قصيدة، أي بنسبة ٤٥ر٩٪. ونزع نفسه إلى الطول فكانت جملة الأبيات منه ١٢٣٢ أي بنسبة ٣٠ر١٠ ومعدل القصيدة ١ر٣٥.

والوافر كالكامل في مرونته، فقلّ من الأغراض ما لم يرد منه شيء على الوافر، والطريف في استخدام هذا البحر توزيعه على الأغراض توزيعًا يكاد يكون متساويًا من غرضٍ إلى آخر. فإذا صرفنا النظر عن الجزئيات أمكن أن نقول إن الوافر هو أكثر البحور مرونة مدىً وعمقًا في الشوقيات»(٢).

وأقام الطرابلسي دراسته هذه على المقارنة بين الاستعمالات العربية القديمة واستعمالات شوقي الحديثة، يقول مثلاً: «يلاحظ المتأمل -في مظاهر استخدام بحور العروض إطارًا صوتيًا عامًا في «الشوقيات»- أن الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل، فتقيده بها كان كاملاً واحترامه لها كان مطلقًا، فشوقي -من هذه الناحية- من المحافظين على قيود القدماء بين المعاصرين»(٣).

وقد انتهى به الأمر إلى الإقرار بأن شعر شوقي -من حيث البحور- يتميز بخصائص، منها: على سبيل المثال، تسجيل البحر الكامل مع شوقي أرفع

(١) انظر: السابق ٢٨.

(٢) السابق ٢٢.

(٣) السابق ٢٧.

نسبة من كل نسبة في الأشعار القديمة والحديثة المدروسة. وقد لوحظت نزعة نسبته إلى الارتفاع منذ القديم حتى وصلت في القرن الثالث إلى٦ر٢٠٪، وهو رقمها القياسي في القديم.

كما أن نسبة الخفيف كانت «متصاعدة في القديم، وهي في تصاعد أكبر في الحديث (إذ يصل مع الشّابي إلى أكثر من ٤٠٪)، لكنه عند شوقي لم يتجاوز النسبة التي كان عليها في القرن الثاني الهجري.

وإذا كان بحر الرمل ضعيف الاستخدام في الشعر القديم فإن الشعر الحديث قد نهض به نهضة كبيرة، وتعتبر نسبته التي كان عليها في شعر شوقي ممثلة لمعدّل الاتجاه إليه في الحديث.

وتعد نسبة الطويل أرفع نسبة في القديم، ولكن نزعتها إلى التأخر كانت ملحوظة منذ تلك العهود، فهي ضعيفة في الحديث، ولوحظت نزعتها إلى مزيد الضعف. ونسبة استخدام الطويل في شعر شوقي من أضعف النسب الحديثة.

ولاحظ الطرابلسي -كذلك- أن المديد والمنسرح والمضارع بحور لم يستعملها شوقي، وقد لوحظ أن المديد كاد ينعدم حظه من الاستعمال بداية من القرن الثالث الهجري، وأن المنسرح لازم نسبة ضئيلة جدًا لم يتحوّل عنها في القديم والحديث، وأن المضارع لا يكاد يذكر لا في قديم ولا حديث(١).

هذه بعض الحقائق التي توصل إليها الباحث في دراسته للبحور الشعرية عند شوقي من خلال مقارنتها بالخصائص التي توصل إليها الباحثون عن الشعر العربي القديم. وقد استخلص من جل الحقائق التي ذكرها في بحثه «أن شعر شوقي ينزع إلى المحافظة على الإطار الكلاسيكي بملازمته النسب القديمة في استخدام الوافر والخفيف والبسيط والسريع، ولكن نزعته إلى الخروج من

---

(١) انظر: السابق ٣١-٣٢.

الإطار الكلاسيكي واضحة جلية في الصعود بنسبة البحر الكامل والنزول بنسبة البحر الطويل»(١).

واستنتج من خلال جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة أن تواتر البحور يتناسب مع الفارق الذي بين عدد مقاطعها، أو بعبارة أخرى: «يكبر حظّ البحر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين المقاطع القصيرة والطويلة كبيراً»(٢). ثم يضيف إلى هذه النتيجة التي استخلصها من شعر شوقي أموراً توصل إليها باحث آخر، وهو ابن الشيخ، وهي:

(١) أن «حظّ البحر من التواتر مرتبط بحظّه من الطول. فكلما كثرت مقاطعه كبر حظّه من الاستخدام.

(٢) وهو مرتبط من ناحية ثانية بمدى التركيب في تفاعيله، فالمركب حظه من الاستخدام أكبر من حظّ البسيط»(٣).

وبمراقبة ما قام به الطرابلسي نلفيه يُعْنى بسمات الظواهر العامة للنصوص الشعرية من حيث خط بيانها في الاتجاه، كما أنه لا يُرَتِّب أحكاماً جمالية على نتائج الإحصاءات التي يتوصل إليها، بل يكتفي بالوقوف على العناصر التي تتكون منها البنيات المدروسة. وتتوجّه إحصاءاته نحو تحديد الفروق بين الشعر العربي القديم والشعر العربي الحديث عند شوقي. كما يستعين أحياناً بالنتائج التي توصل إليها غيره في الشعر الحديث مستخلصاً منها ما يسعفه على تقرير الحقائق التي يتوصل إليها.

وفي دراسته لبحور الشعر عند شوقي ينحصر دوره في القيام بجدولة العناصر المكوّنة من حيث نسبها معقّباً على بعضها، كما حدث معه حين أبدى رأيه في

(١) السابق ٣٢.

(٢) السابق ٣٤.

(٣) السابق ٣٥. وانظر: جمال الدين بن الشيخ، الإنشائية العربية ٢٤٠، (وهو كتاب بالفرنسية).

عملية الربط بين البحر والغرض الشعري، فقال: «ورغم المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول، فإننا لا نستطيع أن نقرّ بمعطيات موضوعيّة محكمة في ذلك، لأن دراسة «الشوقيات» بيّنت أن كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أيّ غرض من أغراضها. وبذلك نؤكد ما ذهب إليه ابن الشيخ في دراسته العامة التي تقف عند النصف الأول من القرن الثالث الهجري»(١). ولكن الباحث لاحظ من خلال دراسته البحور الشعرية عند شوقي، أن الشاعر ينزع إلى استخدام بحر الرجز في الأغراض التعليمية، كما ينزع إلى ركوب البحر الكامل في أغراض الرثاء والغزل والأغراض الاجتماعية(٢).

وتعد طريقة الباحث في تناوله بحور الشعر العربي نموذجًا لقراءاته الأخرى لكل الخصائص التي درسها في بحثه عن خصائص الأسلوب في شعر شوقي. ويمكننا أن نمثل -كذلك- بدراسته القوافي:

وفي معاينته القافية عند شوقي يذهب إلى أن همّه «بيان أساليب استخدامها في «الشوقيات» ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر»(٣). وقسمها إلى قواف مقيدة، آخر عناصرها الروي، وقد تكون القافية فيه وحده، وقد يكون مسبوقًا بردف أو تأسيس أو دخيل. كما قد يكون متبوعًا بالمجرى أو الوصل أو الخروج في القوافي المطلقة التي تشكل القسم الآخر. ويكتفي في هذه الدراسة بتحديد نسب القوافي التي وردت في الشوقيات وتعيين الرويّ فيها وخاصة المقيدة؛ التي يلاحظ أن أغلبها جاء رويّه راءً في الدرجة الأولى، ونونًا في

(١) انظر: ابن الشيخ، الإنشائية العربية ٢٣٦. وانظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ٣٧.

(٢) انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ٣٨.

(٣) السابق ٣٨.

الدرجة الثانية(١).

وقام الباحث بإحصائية حول مخارج أصوات العربية فيما يتصل بالقوافي (الروي والتأسيس والدخيل والردف في حالة اجتماعها أو اجتماع بعضها). وذهبت الإحصائيات «إلى أن استخدام الحركات مجاري كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة)، (الضمة)، (الفتحة)، فضلاً عن أنه كان متناسبًا تناسبًا واضحًا مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة، والضمة أقوى من الفتحة)»(٢).

ويورد جدولاً بقوافي شوقي، من حيث المجرى، حسب تواترها، فالمجرى المكسور٨ر٣٣٪، والمفتوح٥ر٢٩٪، ثم المضموم٨ر٢٠٪، وبعده الروي الساكن٥ر١٥٪. ويعقب الباحث على ذلك مقارنًا بين شوقي والشعراء المحدثين على قاعدة قياسهم بالقديم، فيقول: «ولا يبدو أن النزعة التي ظهرت مع شوقي غلبت في شعر المحدثين، بل يبدو أن النزعة القديمة هي التي غلبت فيه. فقد أثبت (أحد الباحثين المحدثين) أن حركة الروي في شعر الشابي على الأغلب تكون الكسرة أو الضمة، والكسرة أكثر ورودًا»(٣).

وهذا رصد آليٌّ لحقائق موضوعية ماثلة في النص دون التقدّم خطوة في اتجاه التقويم، وإنْ كان الباحث قد تقدّم خطوة في اتجاه التعليل لما هو قائم مع لجوئه إلى المقارنة؛ عن طريق استحضار القديم ومواجهته بنماذج قليلة من الشعر الحديث كما سبق أن أشرت. ولكن الطرابلسي فتّت الظاهرة الموسيقية إلى عناصرها؛ كاشفًا عن نسب توافرها دون الكشف عن خصائص الأسلوب، من حيث سماته في جمالها أو قبحها، في ثرائها أو جدبها، وهو ما يتعارض مع

(١) انظر: السابق ٣٩.

(٢) السابق ٤١.

(٣) انظر: السابق ٣٩-٤١.

عنوان بحثه. وأهمل -كذلك- دور السمات الأسلوبية التي تتصل -هنا- بالموسيقى وعلاقاتها مع غيرها من العناصر الأخرى التي تتساند، في النص، لصنع الأثر الفني، أو لبناء المعمار الفني ذاته الذي يصدر عنه الأثر. لذلك فإن حكمنا على مقاربته في التحليل -في هذا الجانب بالذات- يقتصر على الإشارة إلى أنه بحث في كُنْه العنصر وماهيته، وهو يمثّل جنوحاً إلى النظرية البنيوية في توجهها الصارم نحو تسليط مجاهرها صوب جثث الألفاظ في النص الشعري.

وتبدو فكرة التعليل جليّة في تحليلات الباحث، حين كشف عن الأسباب التي من أجلها حظيت أصوات: (الراء والميم واللام والنون والدال والباء) بأكبر نسبة في الاستخدام رويّاً عند شوقي وعند عامة شعراء العربية الذين دُرست أشعارهم. وقد رأى أن الدكتور إبراهيم أنيس نبَّه إلى شيوع هذه الحروف أكثر من غيرها في الرّوي، ولكنه لم يستفد منه في دراسة الروي في الشعر العربي، ثم قال: «فوجدناه (سر الشيوع) كامنًا في طبيعتها. فإن هذه الحروف: اللاّم والميم والنون والراء على الأقل، أكثر الأصوات الساكنة وضوحًا وأقربها إلى طبيعة الحركات. ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين(= حركات). ومن الممكن أن تُعَدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللّين. ففيها من صفات الأولى أن مجرى النَّفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها، أيضا، من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحًا في السمع»(١).

وهو يستعين، في ذلك، بنتائج علم الأصوات، ويدرس الأصوات دراسة فيزيقية كما فعل دي سوسير، وإنْ كان الطرابلسي يوظّف الخصائص الفيزيقية

(١) الأصوات اللغوية ٢٧، ٦٣، ١٥٥-١٦١، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة سنة ١٩٧١م. وانظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ٤٦.

لـلأصـوات لتحقيق النغم الموسيقي. كما أنـه يعتمد فكـرة القيـاس مع السيـاق اللغوي؛ من حيث تحديد درجة الانحراف عن السائد والمألوف أو المطابقة له. ويبـدو ذلك في نظـام القـافيـة عنـد شـوقي، الـذي رأى فيـه البـاحث تضخيماً للتراث، فهي لم تضف شيئـًا إليـه لأنها لم تخرج على القوانين التي تـوصل إليهـا السابقون، وغدت مألوفة عند الشعراء. وكـل ما يميز القوافي عند هذا الشاعر الحديث «هـو تقدُّم نسبـة استخدام المجـرى المفتوح وتقهقـر استخدام المجـرى المضموم، فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين.

أما ارتفاع نسبة المُقَيّد من القوافي في شعره بالنسبة إلى الشعر القديم فلا يعادلها إلاّ انخفاضها جداً بالنسبة إلى الشعر الحديث»(١).

ويظل الباحث مشدوداً إلى دائرة المستوى العادي المألوف في نظام القوافي كما خلّفه السلف، وفكرة العدول عـن ذلك المألوف أو الخروج عما هو مطروح بين أيدي الشعراء. ولذلك حكم على التحرر الجزئي، الذي أظهره شوقي بخروجه عن البحـر الواحـد والقافيـة الموحدة الـرتيبة إلى الأراجيـز ونظائرهـا حينًا وإلى الموشحات حينـًا آخر، بأنـه لا يعدو أن يكـون تحرراً مشروطًا مقيـّداً، نعني أنه ليس تحرراً جديد الديباجة، فلا نراه إلاّ مـن مظاهر تأكيد محافظة الشاعر على ما سنّه القدماء من أساليب الإطار في مستوى الموسيقى على الأقل(٢).

وينتقل بنا الباحث، في مرحلة تالية، من مستوى القاعدة والعدول إلى عملية الربط بين البنيـة الصوتية ومحور الـدلالة المصاقبـة لها، فهو يكشف -على سبيل المثـال- دور الهمس في البنيـة الـدلالية، ويـذهب إلى أن أحسن مـا يُبَيّـن هـذا

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٠.

(٢) السابق ٤٩.

الدورَ، «في خلق إيقاع متميّز في شعر «الشوقيات» له التحامٌ بالمعنى الأساسي، هو موشح «تحية الترك»(١).

أ (رُوتَـــرُ) لا تَـدُسّ السُّـــمّ دَسّـــا ومَهْـلاً في التّهـوُّسِ يـا (هـوَسّـا)
سَلِ اليـــونـــانَ هل ثَبَتَتْ (لـــرِســـّا) وهل حُفِظَ الطـــريقُ إلى أثينـــا

فترديـد السين في هـذين البيتين متصل بمعنى التجسس والمشاحنـة، كما أن استعمال الشين مرتبط بمعنى الحركة(٢):

مَشَيْتِ على الشّبـــابِ شـَواظَ نـارٍ ودُرْتِ على المشيبِ رحىً طحـونـا

وصوت «الحاء» مرتبط بمعنى الندب في سياق رثائي(٣):

وذَبَحْتَ حُنْجـــرةً على أوتـارِهـــا تُـــؤسَى الجِراحُ وتـُذْبَحُ الأتـــراحُ

وصوت «القاف» مرتبط بمعنى الضّيق(٤):

وتجَنّبْ كُلّ خُلْقٍ لـــــم يَـــــرُقْ إنّ ضيـــــق الرّزْقِ من ضيقِ الخُلُقْ

ويستعين الباحث بعلم الأصوات ليبرر ربطه بين هذه الأصوات ودلالة معينة كتلك التي ذكرهـا، وهو مـا جعلـه يستـدعي رأي الدكتـور إبـراهيم أنيس في الأصـوات المهموسـة. ويسلك في ذلك مسلكًا تعليليًا تَعـادته، فيرى أن ثمـة سببين، أولهما: أن المهمـوس من الأصوات المتميـزة بالجَهْـد(٥). ثانيهما: قلـة شيوع المهمـوس بالنسبة إلى المجهـور(٦). لأنها إذا كثرت في السيـاق تضاعف

(١) الشوقيات ١: ٢٨٠. وانظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٤-٥٥.
(٢) السابق ١: ٢٦٦.
(٣) السابق ٣: ٥١.
(٤) السابق ٤: ٣٨.
(٥) انظر: موسيقى الشعر ٣٢.
(٦) انظر: الأصوات اللغوية ٢١.

الجهد وانحصر فيها الاهتمام. وإذا استعملت -كذلك- بكثرة في السياق، على نحو تتجاوز فيه حدّها العادي فإنها تتعلق بدلالة خاصة(١).

ويشير إلى أن ثمة أصواتًا معبرة بصفتها الثانوية؛ منها صوت الراء المكرر، في مثل قول شوقي(٢):

جَشَمْتُماها من الأهوال أربعةً الرّعدَ والبرقَ والإعصارَ والظُّلَما

تردّدت الرّاء في العجز ثلاث مرّات، ولكن اختلفت مرتبته من إطار دلالي إلى آخر، فكانت الرّاء أول الأصوات في الأول والثاني في الثاني والأخير في الأخير: الرعد/ البرق/ الإعصار. فهذا الترديد مع هذا التدرج الذي تصوّره مرتبة الصوت من إطار إلى آخر يساهمان بقسط وافر في خلق الجو المتأزم، والنازع شيئًا فشيئًا إلى الهول الأكبر»(٣).

وعلى الرغم من أني أرى أن العلاقة بين الدال والمدلول -هنا- ليست ثابتة، بل إنها متغيرة فإن هذا النوع من الدراسة ممتع للغاية، ولا يتمكن منه إلاّ الناقد الخبير الذي يمتلك حسًا لغويًا متنفّلاً، كما هو الحال عند محمد الهادي الطرابلسي.

ومن الملاحظ أن الأسلوب الذي تعامل به الباحث مع الأصوات، من حيث ارتباطها بالدلالة، مغاير تمامًا لدراسته البحور الشعرية التي اعتمد فيها على الإحصاءات الرياضية ذات الطابع الآلي؛ لأن الدلالة التي كانت غائبة أصبح حضورها قائماً -هنا- على نحوٍ غدت فيه كُلّ شيء.

والباحث يؤمن باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، ولكنه، في الوقت

---

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٥.

(٢) الشوقيات ١: ٢١٥.

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٦.

ذاته، يؤمن «بعلاقة حقيقية بين بعض مظاهر الدوال معزولة وإطار الدلالة»(١). وهو الذي دفعه إلى القول كذلك «إن الصوت المعزول، وإنْ انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله، يكتسب صلةً بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض، وربط المعاني بعضها ببعض، فيصبح ذا طاقة دلالية في البيت»(٢). ويذهب الطرابلسي أن هذه هي النتيجة ذاتها التي انتهى إليها جان كوهين في دراسة الشعر الفرنسي(٣).

وفي معالجته ظاهرة الترديد في شعر شوقي يرتقي من الصوت المفرد إلى تكرير الكلمات، في مثل قول الشاعر(٤):

لحظَهـا لحظَهـا، رُوَيـدًا، رُوَيـدًا كمْ إلى كمْ تكيـدُ للـروح كيـدًا

ويرى أن مثل هذا الترديد «مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية على عكس ما قد يوحي به في الظاهر»(٥)، ويحلل هذا البيت في ضوء هذا الإدراك، فيقول: «إن تضييق مجال المادة الصوتية (يلخص كامل البيت الكلام التالي: لحْظها رُوَيْدًا كَمْ تَكيدُ؟) ينجرّ عنه توسيع في مجال الدّلالة المعنوية؛ إذ الحاصل هو: تنبيه المخاطب مع تحذيره من التسرّع (لحظَها لحظَها)، والإغراء بالتهدّي (رويدًا رويدًا)، والتعبير عن الضجر (كم إلى كم) مما بلغ مبلغًا عظيماً في الضرر (تكيد.. كيدًا)»(٦).

ويتضح من ذلك أن ثمة تبدّلاً في أهداف الدراسة عند الباحث، فبعد أن كان غرضه البحث في ماهية العناصر ونسب توافرها وعلة ذلك، تحوّل الغرض إلى

---

(١) السابق ٥٩.
(٢) السابق، الصفحة نفسها.
(٣) انظر: بنية اللغة الشعرية ٧٨: ٧٩، ٢٢٤.
(٤) الشوقيات ٢: ١١٨.
(٥) خصائص الأسلوب في الشوقيات ٦٢.
(٦) السابق، الصفحة نفسها.

البحث عن الدور الدلالي للبنيات وتركيباتها، كما هوالحال في دور تلك البنيات في تحقيق النغم الموسيقي الذي يعمل على تحقيق الشعرية، يقول الطرابلسي «وقد اتضح لنا أن الترجيع الصوتي المتجسم في ترديد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في «الشوقيات» من لبنات موسيقى الشعر الأساسية فإن شعرية «الشوقيات» مدينة له بقسط وافر»(١).

وفي إطار تحقيق النغم الموسيقي أَوْصَلَتْه معاينتُه المباشرة للنصوص الشعرية عند شوقي إلى الدور الذي يلعبه التقطيع العمودي والأفقي بأنواعه المختلفة في ذلك، ودور هذا النغم في الإيحاء بالدلالات التي تبثها القضية المطروحة، وفي هذا يقول الطرابلسي: و«أما أثره (التقطيع) فقد اتضح من تناسب تقطيع الأصوات ونواحي القضية المطروحة، فالتقطيع العمودي في «الشوقيات» يتناسب مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة، والتقطيع الثنائي يتناسب ومقامات المقابلة والازدواج، وأما الرباعي وما جاوز الرباعي فضروب تتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء»(٢).

ويتكامل منهج الباحث في مقاربته الشوقيات إبان دراسته لفن المقابلة؛ لأنه يتناول هذا الفن لا من حيث كثرته أو اطراده أو وفرة استخدامه، كما حدث معه في معالجته بحور الشعر عند شوقي، «وإنما في تنوعها (المقابلة) من حيث المدى والعمق، كذلك بحسب استغلال الشاعر امكانيات التقابل في الرصيد اللغوي المشترك من ناحية، واستنباطه إمكانيات منه جديدةً بعمل ملكة الخلق الفني من ناحية أخرى، وبحسب المظاهر التي يُخْرِجُها فيها، وطرافتها من حيث إحكام عناصرها التي تتجلّى فيها ومنازلها من التراكيب وتقدير المسافة بين بعضها

(١) السابق ٧٣.

(٢) السابق ٧٩.

البعض، وطرافتها، أيضا، من حيث المعاني المختلفة التي تأتي منبّهة عليها، ومن حيث مدى مساهمتها في شعرية القصيد»(١)، وهذا يعني أن الباحث يتقدّم خطوات جديدة في عملية التحليل تصل إلى مرحلة التقويم من خلال اكتشاف السمات المميزة للنص الشعري. ومن الملاحظ أن التخطيط النقدي يختلف باختلاف القضية المدروسة وما تفرضه على الناقد من وسائل جديدة.

وقد قسّم المقابلات في الشوقيات إلى لغوية وسياقية، ورأى أن استخدام شوقي للمقابلات اللغوية بقي محدوداً. ويخلص إلى الحكم على المقابلات اللغوية بأنها «لا تعكس عملاً خلاّقًا بحق، ولا تساهم في شعرية الشعر بحظّ كبير»(٢).

أما المقابلات السياقية فإن علاقة المتقابلين فيها توزيعية، لا تعود إلى الوضع اللغوي «وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده؛ فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر مسا يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني»(٣). ويقرر الباحث أن أكثر مقابلات شوقي سياقية، وأن هذا النوع من المقابلات لا يمكن تبيّنه إلا في الإطار الذي تزرع فيه ولا نلمس قيمتها إلا بالرجوع إليه(٤).

وتتولد المقابلة السياقية، في وجه من وجوهها، من استعمال لفظين متضادين، في أبعاد الدلالة لا في الوَضْع اللّغوي، في مثل قول شوقي يصف ملكة النحل(٥):

---

(١) السابق ٩٧.
(٢) السابق ١٠٠.
(٣) السابق ١٠٢.
(٤) انظر: السابق، الصفحة نفسها.
(٥) الشوقيات ١: ١٤٥.

صاعِـــــــــــدةٌ في معملٍ مـــــــن معمـل منحـــــــدرهْ

لأن الصعود يقابله في اللغة النزول، أما الانحدار فيقابله التسلّق، لكن الشاعر في مقابلته الصعود بـالانحدار، لم يكتف بالإشارة إلى الحركة العمـودية الدائمة التي في مقـابلة الصعـود بالنـزول، ولا بالتعبير عن معنى مشقـة التحرك الـذي يفهم من مقابلة الانحدار بالتسلّق، بل تجاوز ذلك إلى الجمع بين المعنيين: معنى الحركة ومعنى المشقة معًا(١).

وقد لاحظ الباحث أهميـة موقع المقابلة في سياقهـا اللغوي، كأن تقع اللفظة الأولى آخر الصدر، وضدها آخر العجز، أو تقع بين مفردتين يحتضنهما العجز. لكن المقـابلة السيـاقيـة التي حظيت بمبـاركة البـاحث، هي التي تخرج محُكَمَـة التوزيع على مصراعي البيت. ويعني بإحكام التوزيع «استئثار كل من التركيبين المتقابلين بشطر، وتوزّع عناصره على كلّ مقـاطعه بدون إخراج أيّ منها»(٢). في مثل قول شوقي(٣):

ومع المجـــدّد/ بـــالأنـــاةِ/ ســـلامـــةٌ ومع المجـــدّد/ بـــالجماح/ عِثـــارُ

ويعود هـذا الرضا إلى الدور الـذي يلعبه إحكام التـوزيع في خلق انسجام يجعل موسيقى البيت تتـدعم بانتظام حركـة المعاني، وهذه تتدعم بمـوسيقاه. كما أن عناصر التراكيب في صدر البيت جاءت متناسبة التقطيع مع نظائرها في العجز؛ الأمر الذي زاد حركتها نشاطًا وموسيقاها إيقاعًا ودلالتها جلاء(٤).

ويبدو أن الباحث مأخوذ بالحركـة التوزيعية للمفردات في البيت؛ من حيث

(١) السابق ١٠٣-١٠٤.

(٢) السابق ١١٠.

(٣) السابق ٢: ١٦٤.

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات ١١٠-١١١.

التناسب الهندسي المنظم على نحو دقيق، فهو يرى أن مما كانت فيه المقابلة المركبة عميقة قول شوقي(١):

والماءُ من فوق الدّيار وتحتها وخلالها يجري، ومن حَوْل القُرى

مُتَصَوِّبًا، مُتَصَعِّدًا، مُتَمَهِّلا مُتَسَرِّعًا، مُتَسلْسِلاً، مُتَعَثِّرا

ويرى أن المقابلة فيه كانت بين الاتجاهين المتناقضين في كل من المستويين الأفقي والعمودي، ثم بين المستويين عموماً(٢). لكن هل يكفي هذا التعقيب لإقناعنا بعمق هذه المقابلة؟!.. إننا نحس بأن في الكلمات أصواتاً تتجاوب أصداؤها مع صوت الماء؛ وخاصة في البيت الثاني، وهو ما جعلنا، نحن على الأقل، نحسّ بجمالها بالإضافة إلى التقطيع المشفوع بالتقابل بين أزواج الكلمات؛ ولذلك كان من الممكن أن تطول وقفته عند هذه الأبيات، لكن النظرة العلمية سيطرت على مقاربة الباحث لهذه القضية، وتراجع معها دور التذوق الفني، وهو ما طغى على معالجات الطرابلسي للنصوص الشعرية، أحياناً، عند شوقي.

وعلى الرغم من التحول الذي طرأ على طريقة المقاربة عند الباحث؛ فإن الروح الإحصائية والميل إلى التعليل والقياس على الشعر العربي القديم أمور لم تختف نهائيًا في دراسته المقابلات الشعرية عند شوقي. فهو يشير -على سبيل المثال- إلى أن المقابلة تكثر في مطولات الشاعر، ويكثر فيها ما يرد من المقابلات في السياق الواحد على الخصوص. ويرى أن أسلوب المقابلة من أهمّ عوامل الإطالة في القصيد عند شوقي، ويذهب إلى أن أكثر المقابلات شيوعا في «الشوقيات» هي أكثرها وروداً في شعر العرب»(٣)

---

(١) الشوقيات ٢: ٣٣.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات ١١٣.

(٣) انظر: السابق ١١٦-١٢٠.

إن شيوع فن المقابلة في الشوقيات على هذا النحو، وانتشارها على مساحة النصوص الشعرية بهذه الكثافة التي تُشكّل عَصَبَ بعض القصائد في مواضع ليست قليلة، تجعلنا لانتهيّب من الاعتداد بها كسمة من السمات الأسلوبية البارزة في شعر شوقي.

وإذا كان البنيويون قد عُنوا بتتبّع اتجاه الدلالة الكلية وتحسُّ مداراتها ومساراتها في النص، فإن الباحث قد تعامل مع فن المقابلة وكأنه نصّ متكامل، وتتبّع مسار الحركة في تَشكّلاتها المختلفة على الرغم من عدم تجاورها. ورأى أنها تقوم على معنيين رئيسين، هما: الحركة والتوتر، أما الحركة فقد درس فيها وَضْعيَّةَ المتقابلين في اجتماعهما في سياق واحد ونظام واحد، من حيث تحركهما في اتجاهات معينة. ومن خلال معاينتها في «الشوقيات» اهتدى إلى تقسيمها إلى أربعة أصناف:

١- حركة الاستقطاب.

٢- حركة الإشعاع.

٣- الحركة المتموجة.

٤- الحركة المسترسلة(١)

وقد نبّهه التفكير البنيوي، كذلك، إلى فكرة التوتر؛ لأن البنيويين يعتدون بالثنائيات المتضادة وعلاقاتها المتوترة، كما سبق أن أشرنا. والتوتر -عند الباحث- هو «كل مقابلة احتفظ فيها كلٌّ من المتقابلين بمنزلة من ضدّه. فلم ينزع المتقابلان في تحركهما إلى الالتقاء. والجمع بينهما في السياق الواحد يكون لغاية إبراز التوتر في علاقاتهما، فيخضعان لنقطة ما يلتقيان فيها، وذلك بالمقارنة بينهما أو بتعريض أحدهما بالآخر، أو بحصر ما بينهما بهما، أو بتفصيل الخصائص المميزة لكل منهما»(٢).

---

(١) انظر: السابق ١٢١ وما بعدها.

(٢) السابق ١٢٣.

كما عُنيت الدراسات الأسلوبية بالعلاقات القائمة بين العناصر والتي تَنْظمها في سلك واحد، مُكَوّنة أنظمة متماسكة الأجزاء، حظيت تلك العلاقات بعناية الباحث إبّان معالجته المحاور الرئيسة التي تتحرّك على أرضها عملية التصوير.

وقد وزّع مختلف الصور على قطبين بارزين يمثّلان نوعي العلاقات الرئيسين اللذين وجدهما بين الصور، وهما: علاقات التشابه وعلاقات التداعي. وهما مصطلحان نقلهما، على نحو مباشر، عن البنيوي رومان ياكبسون، وكان قد بنى عليهما نظريته في (الإنشائية) أو الشعرية Poetics، كما غلب عليها في النقد العربي المعاصر(١).

وفي ظل تناوله فكرة العلاقات بين أطراف الصور القائمة على التشابه أو التداعي عرض لنظرية الاتصال والقراءة، اللتين دعا إليهما السيميولوجيون، وأوضح أن «الباث والمتقبّل متقابلان في التصوير الذي يقوم على هذا النوع من العلاقات؛ فالأول يؤلف والثاني يحُلّل»(٢).

وتندرج فكرة العلاقات تحت مظلّة «الشمولية»، وهي خاصية أساسية من خصائص النظرية البنيوية. فالشمولية تبسط عملية التفاعل بين العناصر المختلفة لخلق شعرية القصيد، لأن العناصر ليست مكومة تكويماً فوضويّاً، وإنما هي منسقة على نحو يجعلها قادرة على البث والإيحاء. وذهب الباحث -في دراسته الصور- إلى أن «الجمع بين اللوحات المتعددة المتنوعة يولّد أشرطة طويلة، تُحْوِج الدارس -إلى جانب النظر في فن إخراج كل لوحة على حدة-

(١) انظر: السابق ١٤١. وانظر: د. كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، سنة ١٩٨٧م.
وانظر: ترجمة كُلٍّ من كتابي ياكبسون وتودوروف (قضايا الشعرية-الشعرية)؛ للوقوف على استقرار هذا المصطلح في النقد العربي المعاصر.

(٢) السابق ١٤٢.

إلى التأمل في حقيقة تعايش الصور المختلفة ومدى تأثير بعضها في البعض الآخر ودورها مجتمعة في خلق الجو الشعري»(١).

واحتلت سمة «التحوّل» -وهي خاصة بنيوية رئيسة- مكانة مرموقة بين آليات تحليله ومقاربته نصوص الشوقيات. ومن أجل أن يبرز مفهومها وضعها في مقابل «التعويض»، الذي يبنى على انتقال الشاعر، في وصفه، من نقطة إلى نقطة في نفس العالم، كأن يصف محسوساً بمحسوس أو مجرداً بمجرد. ويرى الباحث أن التعويض لا يقوم بمجهود تصويري خلاّق. «أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم، إلى أخرى تنتمي إلى ثان كأن يصف محسوساً بمجرد أو مجرّداً بمحسوس فنسميه تحويلاً، لأن الشاعر إذّاك يُوَلّد من الموصوف صورة مختلفة يعمل الخيال كثيراً في بلورتها»(٢). فالتحويل -عنده- تصوير ينقل العالم المصور إلى عالم آخر، ويولّد صورة من صورة، وهذا لا يتأتى إلاّ بإعمال الخيال(٣).

وفي تناوله المقاطع في القصيدة عند شوقي -وهي اللفظ الذي يتخيرّه الشاعر لختام البيت- استعان بفكرة «تداخلات النصوص» السيميولوجية التشريحية؛ ليعالج المعارضات. ولكن الباحث عرض للجانب الواعي من استعارة الألفاظ، ولم يُعْنَ بالجانب اللاواعي، وهي تلك الأفكار والأساليب التي تَتَسرّب إلى النص دون وعي الشاعر. ويذهب إلى أن النصيب الذي يأخذه شوقي من القصائد التي يعارضها يتركز- ونكاد نقول ينحصر- في مجموعة من الكلمات المفاتيح، وجلّ الكلمات المفاتيح في الشعر من قبيل المقاطع، ويرى أن

(١) السابق ١٥٨.

(٢) السابق ١٩٥.

(٣) انظر: السابق ٢٠١.

الشاعر يعمد إلى تطعيم شعره ببعض الأساليب الموروثة. وإنْ كان لا يُخضع هذه المقاطع في معارضاته للترتيب الذي تكون عليه في أصولها، فهو لا يقتفي أثر القدماء خطوة خطوة في ذلك. وهذا يعني أن الشاعر يهضم التراث ويحوّله إلى جزء أساسي من خبرته الجمالية في الأداء؛ على الرغم من كثرة استعاراته من مقاطع القدماء، كما سجلته الإحصاءات التي كشفت عن تلك الاستعارات من البحتري والبوصيري وأبي تمام ولسان الدين بن الخطيب والمتنبي والمعري وابن زيدون وابن سينا(١). وتجدر الإشارة إلى أن فكرة «الكلمات المفاتيح» قد عدّها الأسلوبيون آلية من آليات إجراءاتهم في التحليل، كما سبق أن أشرنا.

وظلّت فكرة القاعدة والعدول عنها مشايعة الباحث في تحليلاته حتى نهاية بحثه، يُطلّ علينا بها من حين لآخر؛ ليقر بأن «الحكم بندرة الصيغة لا يتسنّى إلاّ بالنظر إلى المادة اللغوية وإمكانيات الصياغة فيها بمقتضى الوضع اللغوي وإلى المعاني المختلفة التي يمكن أن تفيدها في الأصل ثم بمقابلة ذلك بما آل إليه أمرها في استعمالات العرب قديماً وحديثًا، وكذلك الشأن في الحكم على الصيغة الواقعة موقع غيرها من الصيغ». كما درس استعمال الصيغ النادرة من هذا المنطلق، على قاعدة أن التحول البنيوي يتبعه تحول دلالي(٢).

واستخدم الباحث نظرية السياق العام التي اعتمدها ريفاتير وغيره من الأسلوبيين؛ للكشف عن دلالة الألفاظ. ونأخذ لفظة «فتى» مثالاً لذلك، وهو لفظ يتمتع بحقل دلالي متسع، أفرد لها الباحث حيزًا كبيرًا نسبيًا، استقصى فيه «مظاهرها (بحصر) سياقاتها في كامل أشعار «الشوقيات»، وبتحديد مدلول اللفظ في كل سياق، وتأليف المدلولات في تبويب جامع،

(١) انظر: السابق ٢٤٩.

(٢) انظر: السابق ٤٢٩.

ومقابلتها بما دلّ عليه اللفظ في اللغة والاصطلاح»(١).

وبمقارنة تنوّع دلالاته في «الشوقيات» مع الاستعمالات العربية القديمة، تبيّن أن شوقي لم يخرج عن استعمالات العرب في القرون الأولى من تاريخ الأدب العربي.

ويرى الباحث أنه من الضروري الاستعانة بالسياق العام للقصيدة التي يدرج فيها؛ الأمر الذي جعله يذهب إلى «أن السياق العام يصلح في هذه العملية -على الأقل- حجة على ما يفيده السياق الخاص، وذلك أننا لاحظنا أن دلالة لفظة «فتى» في «الشوقيات» على معنى الشاب مطلقًا، كانت في قصائد غزلية وحكايات غالبًا، بينما دلالته على ثبوت صفة البطولة في السياسة أو الحرب كانت في سياقات سياسية أو حربية، أو في قصائد رثى فيها الشاعر زعماء سياسة أو حرب. أما دلالته على ثبوت صفة البطولة بالقوة أو على معنى الريادة في غير ميداني السياسة والحرب، أو على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق، فلم يكن في الغالب إلاّ في سياقات اجتماعية أو في قصائد رثى فيها أشخاصًا لهم مكانة اجتماعية»(٢). وهذا يعني أن ثمة تفاعلاً أكيدًا بين السياق العام والسياق الخاص للفظة.

واقتفى الباحث أثر الأسلوبيين في دراسته الأفعال ودورها في شعرية القصيد، وتوصّل إلى النتائج ذاتها التي توصلوا إليها. وقد رأى في دراسته قصيدة «أيها النيل» لشوقي، أن الفعل يسهم في مبنى القصيدة ومعناها. تلك التي يقول في مقدمتها تحت عنوان: «النيل إكسير الحياة»(٣):

---

(١) السابق ٤٤٥.

(٢) السابق ٤٤٩.

(٣) الشوقيات ٢: ٦٤.

من أيِّ عهـــدٍ في القـُرى تتـــدفّق؟ وبأيِّ كـــــفٍّ في المدائنِ تُغـــدقُ؟

فقد تضمّنت الأبيات الواحد والعشرون الأولى تسعة وأربعين فعلاً، وأسهمت هذه الأفعال في شعرية القصيدة من نواحٍ عدة:

- الإسناد: أشار إلى أن جل هذه الأفعال مسندة إلى النيل أو إلى مشمولاته، والـ منبع كل حركة ومصدر كل نشاط في هذه الأبيات.

٢- الصيغ: وردت في هذه الأبيات ثماني صيغ، أكثرها اعتمادًا: (أفْعَلَ، تَفَعَّل، فعَّل)، وهي تدل على معنى القوة المتواصلة المثمرة، مما يجعل من النيل، مصدر القوة الأولى الخلاّقة، وأصل الحركة المسترسلة المثمرة؛ وقد بَيَّن النحو العربي القديم خصائص الصيغ ودلالاتها.

٣- الزمن: سيطرت الأفعال المضارعة؛ فبلغ عددها (٣٨ من٤٩)، والمضارع يدل على الديمومة والاستمرارية؛ الأمر الذي أهّل النيل للاتصال بالخلود(١).

إن كل ما عرضناه من بحث محمد الهادي الطرابلسي «خصائص الأسلوب في الشوقيات» لا يعدو أن يكون أمثلة لنموذج مقاربته شاعرية أحمد شوقي ولطرائقه في التناول، وقد كانت تختلف باختلاف الخاصية المدروسة. وتعد دراسته من المقاربات النقدية التي تستحق الاهتمام بها؛ لأنها تحرّكت فوق أرض التراث العربي البلاغي؛ مفيدة من نتائج الدراسات اللغوية والأسلوبية الحديثة، مع امتلاك خبرة جمالية وثقافية مكّنت الباحثَ من التحرّك المَرن، وإنْ غلب الطابع العقلي على نقداته، ذلك الطابع الذي يرتكز على أصول موضوعية، لا تُفْسح مجالاً مُتّسعًا للتذوق الفني.

---

(١) انظر: السابق ٤٨٤-٤٨٥.

(٥)

في النموذج التطبيقي الخامس، يحلّل الدكتور كمال أبو ديب معلقة لبيد تحليلاً بنيوياً، يفيد فيه من فلاديمير بروب وليفي شتراوس وياكبسون وتشومسكي.

يهدف هذا التحليل البنيوي إلى الكشف عن التخطيط الذهني المجرد للدلالة الكلية للنص الذي ارتسم في حالة الوعي إبّان عملية الإبداع على قاعدة الثنائيات المتضادة، ومن خلال العلاقات التي أقامها الشاعر بين علامات اللغة في النص المنقود.

وإذا جاز لي أن أقرر بأن كلاً من الدكتور شكري عياد ومحمد الهادي الطرابلسي أسلوبيان، يقتربان من الجسد الفيزيقي للنص الشعري لاكتشاف سماته ومكوّناته التي جعلت منه نصّاً شعرياً، فإن كلاً من الدكتور عبد الله الغذامي والدكتور كمال أبو ديب بنيويان، يبحثان عن فكرة (النموذج) التي تتحكم في العملية الإبداعية مصدراً ومحرّكاً وموجّهاً لها. وإذا كان الدكتور الغذامي قد رأى أن نموذجه يَتكوّن من آدم وحواء والعناصر الستة التي أوضحناها، فإن النموذج الذي اقترحه الدكتور كمال أبو ديب هو: الصراع الدائم والمستمر بين الحياة والموت كما سيتضح فيما بعد. لكن الفارق بين هذين الناقدين البنيويين يكمن في اللغة التي يستخدمها كُلٌّ منهما في مباشرة النص. فاللغة التي استخدمها الغذامي هي التي جعلت المسافة بينه وبين البنيويين هي عين المسافة التي بينه وبين الأسلوبيين، لكن كمال أبو ديب يفارق الأسلوبيين مفارقة تبعده عنهم، وتجعله يقف في أحياز البنيويين، ولكن اعتداده بلغة النص ليس هيّناً؛ وإنْ كان القارىء تحليلاته يحس أنه يبحث في النص عن أمور اكتملت دوائرها في ذهنه، كما أن لغته النقدية اتسمت، أحياناً، بالتعقيد والالتواء على نحو يدفع القارىء إلى الحكم عليه بالتعسف.

ومنذ البداية افترض أن منهجه تفسيري أكثر منه تحليلي، وأنه متأثر بنعوم تشومسكي الذي يبحث عن تأثير البنية العميقة في تشكيلات البنية السطحية، أو يستخدم بعض التشكيلات اللغوية في البنية السطحية لهدايته إلى البنية الدلالية العميقة التي تسيطر على الجهاز الإبداعي عند الشاعر.

وإذا كنا قد عمدنا إلى معلقة لبيد لاتخاذها نموذجًا لمقاربات الدكتور كمال أبو ديب التحليلية البنيوية، فإنما يعود ذلك إلى أنه عدّها القصيدة المفتاح لكشف ماهية الشعر الجاهلي والتعرف إلى مرتكزاته البنيوية؛ للوقوف على التيارات الدلالية الكبرى التي تُشكّل جوهر التفكير عند الشاعر العربي في العصر الجاهلي. ورأى أن هذه القصيدة تمثّل تيارًا متميّزًا في بنياتها، وأن هذا التيار يكشف عن اتجاهات متقابلة، وهي أقل تعقيدًا وتكثيفًا.

وقد لجأ إلى المقارنة -وهي مرحلة من مراحل التحليل البنيوي- كي تزداد الأمور وضوحًا، وتبرز حدة التناقض بين الرؤيتين. وكانت المقارنة قد أقيمت بين معلقة لبيد ورثائية أبي ذؤيب الهذلي، من حيث الرؤية التي نهضت بها كلٌّ من هاتين القصيدتين اللتين اكْتَنَهَتَا حقيقةَ العلاقة بين ثنائية الحياة والموت. ففي الوقت الذي يستسلم فيه أبو ذؤيب لقدرية الموت تتمرد رؤية لبيد لتقرّ عملية الصراع الدائم بينهما. فأبو ذؤيب يرى أن الموت هو الواقع الحتمي والنهائي الذي لا مفرّ منه على الاطلاق، وهو شامل كوني وطاغٍ طغيانًا مطلقًا، يسحق كل صور الحياة، وليس في مُكْنة الإنسان أو الحيوان أو الطبيعة أن يتصدّوا لقوة الموت المدمرة لحيواتهم؛ حتى إن الطبيعة وإنْ جَدّدت نفسها في دورة من الجفاف والخصب إلاّ أن ذلك لا يقدّم أي عزاء. وقد استحوذت عليه تلك الرؤية حتى إنه قال: «ولو أن شيئًا ينفع»(البيت٣١). يصرخ الشاعر محولاً هذه الصرخة إلى ركيزة بنيوية أساسية تقابلها ركيزة أخرى تطغى على بدء كل شريحة

من شرائح القصيدة: «والدهر لا يبقي على حدثانه» أحد. ويقرّ قرار الشاعر فيدرك أن «لا شيء ينفع»، فالقيم الأخلاقية، والشهرة، والنبل، والسمعة الحسنة لا تعاين بوصفها منابع للعزاء، كما هي عند شعراء آخرين(١).

ويؤكد الناقد أن لبيداً يجاوز هذه النظرة المسطحة، يقول: «أما رؤية لبيد للوجود، للحياة والموت، فإنها أكثر كثافة وتشابكًا وتعقيداً. فهي رؤيا للعالم بما هو كون من المتناقضات والمفارقات يكاد يكون كل شيء، كل كائن حي، ذا طبيعة ثنائية تكمن فيها بذور الموت والحياة تنمو معًا في تزامن مطلق». بالإضافة إلى ذلك يفارق لبيد أبا ذؤيب فيرى أن ثمة «قوى معينة تشكل توسطًا بين الحياة والموت، فالتوالد يؤكد الحياة في قلب الموت»(٢). وهذه رؤية تستند إلى فكر أسطوري، تُمثّلُه أسطورة الفينيق التي ترى أن الحياة تلد من قلب رماد الموت. وقد أقام الناقد تحليله معلقة لبيد على هذا الأساس الذي يتخذ من العلاقة بين طَرَفَيْ ثنائية الحياة والموت مرتكزاً لتلك الرؤية.

وما استخلصه الناقد من القصيدة المفتاح (معلقة لبيد) عَمّمَه على الشعر الجاهلي كله، مبرزًا دور الثنائيات المتضادة في تحريك عقلية الشاعر العربي القديم، يقول: «ولا شك أن دراسة عدد كبير من النماذج في الشعر الجاهلي تكشف عن الدور الأساسي الذي يلعبه التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري..»(٣).

ويذهب إلى أن ثمة تيارين في الشعر الجاهلي، أحدهما: يطلق عليه «وحيد البعد»، أما الآخر: فتيار متعدد الأبعاد. وإذا كانت مرثية أبي ذؤيب تنتمي إلى التيار الأول فإن معلقة لبيد تنتمي إلى التيار الآخر، وهو يمثل «مستوى من

---

(١) انظر: الرؤى المقنعة ٩٩.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق ٢٦.

التجربة أكثر جذرية وعمقًا في دلالاتـه الوجودية من النمط الأول، هو مستوى الكينونـة على شفار السيف التي عـاناها الإنسـان الجاهلي. ويُشكّل هذا التـوتر السياق الكلي الـذي تنمو فيـه القصيدة وتتسع. وهنا يتـواشج الاحتفاء بـالحياة ويلتحم مع إحســاس مأسـوي بحتميــة الموت والطبيعـة الـلانهائيــة للحيـاة نفسها»(١).

ويشــرع الناقـد في تحليل القصيـدة (المفتـاح) منطلقًا من قاعـدة الثنائيـات الضـدية التـي يرى أنها تضبط حـركة القصيـدة في جزئياتها وكلّيتهـا، من أولها حتى نهايتــها في إطار زمنـي متحـوّل. ومنـذ تنــاوله لحركة الأطـلال رأى أن هــذه الثنــائيـات تتحـرك عبر لحمتهـا، وهي: الجفــاف والجدب/ النـداوة الخصب، الســكون/ الحركة، الصمت/ الصخب، الظـلام/ النور، التغطيـة والإخفــاء/ الجلاء والكشــف. ثم يشـــير إلى أن «جميـــع هـذه الثنــائيات ثنــائيــات أســاسيـة لا في القصيـدة وحـدهــا، بل في الشعـر الجاهلي بشكل عام»(٢).

وقـد ارتكـز على هـذه الحقيقـة في نقض مـا أسس لـه شرّاحُ الشعـر الجاهلي والدارسـون المعاصرون؛ لأن الأطلال - في نظره - لا تُعَبّـر عن شعور عميق بـالأسى والفقدان، يعـانيـه الشاعـر عندمـا يعـود إلى الأطلال ويـراها دارسـة مـدمرة، كما يـرى أن الانفعـال مفقـود في المقـدمة الطللية، ويقرر أن الكلمـة الانفعـاليـة الأولى، وهي ليست حـادة الشحنـة، هـي التي يصف فيهـا رحيل النســاء: «شـاقَتْكَ ظَعـْنُ الحَيّ»، ويرى أن هـذا المشهـد، الذي يفترض أنـه مشهد خـراب شامل وخواء، ليس في الـواقع كذلك(٣). وبعـد هذا التنظير،

(١) السابق ٤٨-٤٩.

(٢) السابق ٦٣.

(٣) انظر: السابق ٥٧.

الذي يبدو لافتـًا للنظر، لأنه يغاير ما اتّفق عليـه في كل عصور الأدب العربي، ينتقل إلى النص مستعينًا به لإثبات ما شرّع له.

ومن الجدير بـالذكـر أن كمال أبو ديب يتعـامل مع الكلمات تعامـلاً رأسيًا لا أفقيًا في معظـم الأحوال، فيقترب، بذلـك، من نظرة رولان بـارت للتركيبات اللغوية، إنه يلهث وراء دلالات الألفاظ المفردة أكثـر من تركيزه على العلاقات النـاتجة عن التأليف بين الألفـاظ. وفي البيت الأول يلغي فـاعلية الـدلالـة في: «الديار قـد عفت» عن طريق كسرها بدلالة «تأبّد» التي تعني -عنده- «خلا»، إنها من الإنسان فقـط، أي أن الحياة ما تـزال موجـودة فيه إلا أنها تتخـذ صورة حيوانية لا إنسانية(١). ويبدو أنـه تأثر بشرح الزوزني للمعلقات السبع، الذي يـذهـب إلى أن «تأبّد» تـوحش، أي أنها غـدت مسكنـًا للـوحش بـدلاً من الإنسان(٢)، على الـرغم من أنه يعمل جـاهدًا على تقويض رؤيـة شراح الشعر القديم.

إن اللاّفت للنظر، هنا، أن الناقد يفترض الكمال المطلق للنص الشعري، كما يفترض أن الشاعر خبير محنّك وفيلسوف قادر على سَبْـر كُنْه الحياة بتغوّر مثير. ولكنه، أحيـانًا، يعمد إلى تشريح الظـاهرة الشعريـة دون أن يشخّصها، فحين يقول: «وتحاصر الفكرة كلها (الديار قد عفت) أطراف ثنائيتين ضديتين: محلّها - مقامها (المحل مكـان للنزول المؤقت - المقام مكان للإقامـة المستمرة)، غَوْلها -رجـامها (مكـان منخفض- مكـان مرتفع)»(٣). فـإنه لم يكشف عن طبيعـة

---

(١) انظر: السابق ٥٨.

(٢) انظر: أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الـزوزني، شرح المعلقات السبع، ٨٧، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، بيروت، سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.

(٣) الرؤى المقنعة ٥٨.

الوظيفة التي اضطلعت بها هذه الثنائية لإبطال علامات الخلو من الإنسان، في إطار التفسير الذي اقترحه للبيت الأول.

وفي دائرة الفكرة التي يضغط في اتجاه تأكيدها، وهي أن الحياة لم تمّحِ من الأطلال، يشير إلى أن البيت الثاني فيه ما يثير الدهشة؛ لأن «إدخال صورة الماء والمجاري التي يتفجر منها إلى المشهد العام له دلالته»، على الرغم من أن مجاري المياة عارية في اللحظة الحاضرة، الأمر الذي يؤكد ما ذهبت إليه من أنه يتعامل مع الكلمات تعاملاً رأسيًا، فعلى الرغم من أن النص صريح على خلو المكان من المياه؛ فإنه رأى «أن اسم المكان نفسه دال، فهو الرّيَّان: أي أن الرواء خصيصة أساسية دائمة من خصائص المكان تمنحه، بسبب ديمومتها فيه، اسمه (الذي يشتق من الرّواء)»(١). ويتقدّم الناقد خطوةً أخرى فيتعامل مع الصورة التشبيهية في البيت الثاني: (كما ضَمنَ الوحيَّ سلامُها)، وكأنها مفردة استخلص منها إيحاءها ودلالتها دون أن يعرض لنسيج تأليفها، حين قال: «إن أعمق ملامح البيت دلالة هي الصورة الشعرية نفسها، التي يحاول الشاعر عن طريقها إضاءة خصائص مجاري الماء بربطها (عن طريق التشبيه) لا بعنصر فيزيائي معرى، دارس الملامح، بل بعملية زمنية تكون حصيلتها النقيض المباشر للعفاء والامحاء والعراء»(٢).

وقد يكون، في ذلك، دليل على كينونة الحياة والوجود، ولكنه لا يتخذ أمارة على خلوّ الأطلال من أي شحنة شعورية كما ذهب الناقد؛ لأن الإشارة إلى تَوحُّش المكان بعد رحيل أهله عنه، فيه طاقة عاطفية تتسم بالمرارة، فالمكان لا يكتسب قيمته إلا من الإنسان، قال الشاعر العربي القديم:

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

وما حبُّ الديار شَغَفْنَ قَلْبي ولكن حُبَّ مَنْ سكَنَ الديارا

وهذا يبرر لوعة الشاعر عندما قال: «عفت الديار». ويبدو أن الإنسان سيظل في صراع دائم مع الزمن، وهو، في النهاية، مطحون تحت سنابكه، مهما حاول أن يترك من بصمات فوق الأرض، تبقى آثاره وتمحى صورته، ولكنها تتحول -بفعل الزمن- إلى ذكرى، تصبح مصدر لوعة ومرارة للآخرين.

ولكن الناقد يضع فاعلية الزمن -من حيث تأثيره في نفسية الإنسان- في خانة النسيان، ويَتَمَسْمر عند الثنائيات اللفظية، (حلالها-حرامها). وإنْ كانت هذه الثنائية ليست ضدية، كما يرى، بل هي تُشكّل تكاملاً، لأن دورة العام لا تكتمل إلاّ بتعاقب هاتين الفترتين، لكنه يبرز فاعلية الزمن في الطبيعة، «الزمن في مروره يجرّد الأشياء ويعريها، لكنه في الوقت نفسه يخلّد الأشياء ويمنحها الديمومة»(١)، وهذا ما يمثله البيت الثاني في نظره.

ومن اللافت للنظر أن الناقد في بحثه الدائب عن الثنائيات يرتكز على المتقابلات اللفظية في البيت؛ ليقيم على أرضها دعائم الدلالة التي يحتفظ بها في ذهنه. ففي البيت الثالث توقّف طويلاً عند: (حلالها وحرامها)، ليقرر أنه يمكن تفسيرها بالإشارة إلى السياق الكليّ لحياة العربي في صحرائه؛ الأمر الذي جعله يرى ضرورة استرجاع سياق البحث الدائب عن الماء والمرعى، سياق الغارات والغزو، والحروب التي أدى إليها هذا البحث، (كما أدت إليها عوامل أخرى). ثم افترض أن تقسيم أشهر السنة إلى حلال أو حرام محاولة لتنظيم حياة الإنسان، وخلق شيء من الإحساس بالأمان عنده. وإذا جاز لنا أن نقبل هذا التعليل فإننا نجزم بأنه لا مكان له في هذا المقام، لأن التفسير المقبول لها هو تمام دورة العام بكل ما فيه من خير وشر.

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

ويبلغ الولع بالوقوع على الثنائيات حَدًّا يجعل الناقد يَعُدّ المترادفتين ثنائيتين: (جَوْدُها- رهامُها)؛ وإنْ كان يستدرك بأن «هذه الثنائية تختلف عن الثنائيات السابقة لأن فاعلية طرفيها فاعلية انسجام وتناغم، لا فاعلية حركتين في اتجاهين متضادين، وهما يتجهان معًا إلى خلق الحياة (الخصب والاخضرار في المشهد كله..»(١).

ومن الأمور التي تُحسَب له قدرته على استشعار الطاقات الدلالية الخفية في الكلمات، في مثل توقفه عند: (الأيهُقان) التي رأى فيها توسّطًا بين الحياة اللاّإنسانية الوحشية وبين الحياة الإنسانية.. وكذلك في تحليله للفعل (أطْفَلَتْ)، الذي رآه يفيض ثراء وإشعاعًا؛ إذْ يؤكد تجدد الحياة واستمراريتها.

وينبّه للفعل (تجدُّ) في البيت الثامن، ويذهب إلى أنه«فعل جوهري الأهمية في الصورة كلها، إذ إن ما يقال هو أن الأقلام تجدّ الكتابة (وستُجدّها إلى الأبد) بدلاً من أن يقال إنها «جَدَّدَتْها». كما أشار إلى الكثافة الرهيبة في اختيار لفظة «مُصرَّع» في البيت الخامس والثلاثين، وهي لفظة مشحونة «بأصداء الموت في هذا الحضور الدائم للحياة في الموت، في هذا المزج الرائع للنقيضين، يبلغ التعبير ذروة من الكثافة والتوتر، وتستوي رؤيا النص كاملةً. ويذكر، في البيت الواحد والخمسين، أن لفظة «كَسَاب»، وهو اسم الكلبة التي حاولت أن تصرع البقرة، وردت مشحونة بإيحاءات بلغت الذروة في كشفها لجدلية الحياة والموت؛ لأن «كَسَاب» مشتقة من الكَسْب: الرّبْح والفَوْز، وصيغة كساب (فيما يقوله الناقد ولا أوافقه عليه) صيغة مبالغة، تدل على عادة الكسب، ولكنها -هنا- تُنفى بالهزيمة، وهو نكتة بلاغية أثارت بها اللفظة مفارقة لافتة للنظر، لأنها غير متوقعة. أما لفظة «سَخَام» هو اسم للكلب الذكر الذي سقط مقتولاً فإنه مثير كذلك، ويرى فيه الناقد إكمالاً لثنائية ضدية، (الذكر

(١) انظر: السابق ٥٨ وما بعدها.

والأنثى)؛ لتعميق صورة الموت. وأرى أن لفظة «سخام» تحمل دلالة مضادة لـ «كساب» في معناها المعجمي، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن الكاسب والخاسر كلاهما ينتهي بالموت، وهو ما يتناقض مع القاعدة التي ارتكزت عليها تحليلات الناقد.

لكن الغريب الذي لا يمكن تبريره هو إقامته ثنائية طرفاها الظباء والنعام؛ معللاً ذلك بتكاثر الظباء عبر الحمل وتَشكّل الجنين والولادة داخل الرحم وجسد الأم، كالإنسان. أما النعام فإنه يتكاثر عبر البيض وتفقيسه خارج الرحم وجسد الأم خلافًا للإنسان. .»(١).

وقد يبلغ التكلف أوْجَه في البحث عن الثنائيات، مثاله: إذا سكنت البقرات الوحشية مع أولادها، عدّها الناقد ثنائية، فاعلية طرفيها تناغمية تتحرّك باتجاه خلق الحياة وتأكيدها(٢).

إن تكرار المواقف على هذا النحو يدفعنا إلى الحكم على الناقد بأنه يمتلك وعيًا بالنموذج الفكري البنيوي الماثل في ذهنه، ولكنه يسلك سلوكًا مضادًا للنظرية البنيوية حين يسقط هذا الوعي من ذهنه على النص فيستنطقه، ولا يتيح للنص فرصة النطق دون لَيّ أعناق الثنائيات المتناثرة على مساحته. إنني أحسّ بأنه في المساحات الضيقة ينقلب الوضع فبدلاً من سيطرته عليها، تسيطر هي عليه وتخنقه.

ويمكننا تقبّل إعادة الخلق والتجدد في البيت التاسع، لكن العلاقة التي يقيمها الدكتور أبو ديب بين شكل الوشم وحركة التجدد يستحضر في أذهاننا تفسيرات البنيويين لفكرة الدوائر، لأن الدائرة؛ تشير إلى الزمن المتجدد عندهم. وهو ينطلق من ذلك حين يذهب إلى أن «الوشم يتشكّل في حلقات

(١) انظر: السابق ٦٠-٦١-٧٤-٨١.

(٢) السابق ٦٠.

ودوائر مغلقة ، ويتحرّك كل شيء هذه الحركة ، حتى الزمن يتحرّك حركة دائرية ، معيدًا الخلق ، مجددًا ومؤكدًا من جديد» . وهو يتفق ، في ذلك ، مع البنيويين الذين يرون أنهم يسعون إلى الوصول إلى دلالات العمل الأدبي ، كُلّ من زاوية رؤيته وثقافته الخاصة ، لأن «علم الأدب البنيوي فيما يراه جيرار جينيت Gerard Genette يقوم بطريقته الخاصة بنوعٍ من الاختزال الداخلي ، بمعنى أنه يصطدم بمادة العمل حتى يصل إلى هيكله العظمى . وهذه العملية ليست سطحية في الحقيقة ، بل هي تمثل إلى حدٍّ بعيد نظرة حادة أشبه ما تكون بالأشعة الحمراء التي تستطيع أن تتوغل في أعماق الشيء إذا هي سُلّطت عليه من الخارج»(١) . وهو ما دفع الدكتور أبو ديب إلى أن يكون حرًّا في افتراضه هذه الدلالة . ولكن هل يبرر هذا التصور البنيوي عملية الربط بين شكل الوشم وتجدد الزمن؟ . الملاحظ أنه على الرغم من إقرارنا بحرية القارىء في توليد الدلالات التي تتفق مع ثقافته ورؤيته ، فإن ثمة شططًا يعتري هذه الاقتراحات .

إن هذا الجهد الذي يبذله الناقد ، على الرغم من شططه أحيانًا ، يبقى ممتعًا ، يكتشف القارىء من خلاله قدرة الناقد على التحرّك المرن في رَدَهات النص الشعري . لكن الغريب عند الدكتور كمال أبو ديب أنه يبني تصوره للنص من خلال بعض العلامات التي ينتقيها كالثنائيات التي جعلها محورًا لدراسته ، لأن الرؤية البنيوية تجاوز الجزئيات إلى الكليات . وقد أعجبت برأي صالح القرمادي في تحديده للنظرة البنيوية ، حين قال : «وما التفسير البنيوي للنصّ إلاّ كالصورة الجوية تلتقط للمدينة من فوق فتبين لنا هياكلها وتناظر بنيانها أو تداخله ، وتوازي شوارعها أو انعراجها وعلاقات أحيائها اتساعًا أو ضيقًا ،

---

(١) انظر : الدكتور عز الدين إسماعيل ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية ٢١-٢٢ «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثاني سنة ١٩٨١م .

وارتفاعًا أو انحدارًا، وانغلاقًا أو انفتاحًا. فلا يكون لك ذلك إلا مدخلاً من بين المداخل التي تفهم بها تلك المدينة؛ إذ لا يتم فهمك إياها إلاّ إذا بحثت في حالة أهلها الاقتصادية والاجتماعية، فدرست مثلاً تقدّم الفن المعماري فيها لتلاحظ العلاقات بين أنواع تلك الهندسة الشكلية وإمكانيات أهلها المادية»(١).

ومن تلك الأمور التي اكتشفها الناقد في البنية الكلية للقصيدة، ووقف على تخطيطها ملاحظته أن «الرحلة والبحث عن تحقيق الذات، بكل أشكالها، يرافقان بالمشقات والألم والخطر والصراع ضد قوى الدمار الطبيعية والحيوانية والإنسانية. إلاّ أن الرحلة، دائما، تقود إلى السلامة، رغم المشقات التي تعترضها وتولج فيها». ثم لاحظ، كذلك، «أن نهاية الرحلة، بنيويًا، تُشكّل حركةً معاكسة لبدايتها، وتخلق توازنًا وقرارًا في العملية كلها، وهي عملية جذرية الأهمية في الشرط الإنساني (والحيواني) القائم»(٢).

أما من حيث طبيعة بنية هذه القصيدة فإنها -فيما يقرره الناقد- لا تتحرك حركة تطور وتقدم، بل حركة تتنامى عبر الانفساح والاتساع والتوازي، كما أنها حركة تكرارية بسبب وجود بنى متوازنة فيها(٣). لكني، للحق، أرى أن بعض تلك البنيات مكومة تكويماً؛ وإنْ استطاع الناقد بحركية مقنعة أن يثبت غير ذلك.

ويفيد كمال أبو ديب من فكرة العلاقات البنيوية، وهو يتناول زمن الأفعال في المقدمة الطّلليّة؛ حيث إن معظم الأفعال ماضية باستثناء الفعلين: «تأجّل» في

---

(١) انظر: صالح القرمادي، بعض التعديلات حول الهيكلية ١٤٧-١٥١، مجلة «ثقافة»، العدد الثامن، تونس. وانظر: الدكتور عبد السلام المسدي، قضية البنيوية ١٩٩.

(٢) الرؤى المقنعة ٩٣.

(٣) انظر: السابق ١٠٥.

البيت السابع، و«يبين» في البيت العاشر. ويشير إلى أن زمن الأفعال ليس أهم خصائصها، «بل إن العلاقات بين هذه الأزمنة هي مصدر الدلالة، والتأكيد على العلاقات أساس جذري من أسس البنيوية بكل أنماطها»(١). ويصل إلى أن الشاعر يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف عبر انكسارات ونقلات متعددة في السياق الزمني وهو ما يستحضر في أذهاننا ما ذكره بروب في دراسته حكاية الجنّيات وأهمها الوظائف البنيوية للعناصر المكوّنة.

ويذهب إلى أن وقفة الشاعر على الأطلال لم تكن واقعية «بل تجربة تَخَيُّلِيّة (خيالية) إبداعية، قد تكون إعادة خلق واستحضاراً لتجربة ماضية شخصية، لكنها قد تكون أيضاً فعل خلق تخيليًا صرفًا»(٢). وهو يريد أن يكسر فكرة سيطرة التقاليد الشعرية ويخترق قوانينها عن طريق بناء الشاعر تجربته على نحو مستقل يجعلها تندرج فيما أسماه البنيويون «التحكم الذاتي»، أي أن للتجربة قوانينها الداخلية التي لا يمكن قياسها بأمور خارجة عن طبيعتها الجمالية؛ من حيث وقوف الشاعر فعلاً على الأطلال أو عدم وقوفه. إن الشاعر يختار حقلاً ما من الخصائص التي يتمتع بها كائن أو ذات معينة دون حقل آخر (وعملية الاختيار، في أساسها، فكرة بنيوية)؛ لأنها ترتبط بنيويًا بالوحدات المُكَوّنة للقصيدة، وتفرضها الرؤية الجوهرية الأساسية للواقع الذي تجسده القصيدة. ولقد سعى الناقد إلى إثبات أن الشاعر تَمَلَكه دافع لا واعٍ «لإضفاء الحياة والحيوية على مشهد الخراب واليباب». ثم يقرر -وهو حُرٌّ فيما يقرره ما دام يمتلك وسائل الإقناع الممكنة- أن «الشاعر، هنا، لا يقدم صورة لفظية لمشهد قائم في الواقع الخارجي، ولا يحاكي الواقع محاكاة دقيقة صادقة، بل إنه ليخلق واقعًا طريًا كل الطراوة، ومجردًا تجريداً مطلقًا، ولذلك فإن ما يخلقه لا يمكن أن

(١) السابق ٦٢.

(٢) السابق ٦٣-٦٤.

يكون اعتباطيًا خاليًا من الدلالة الإشارية. وفي الحق أن هذا الخلق كشف لرؤية أكثر عمقًا وغورًا، وأكثر جوهرية وأساسية من الرؤية التي يوحي بها المستوى السطحي لوحدة الأطلال كما تفسرها الدراسات التقليدية»(١).

وعلى الرغم من أن الناقد، في تحديده لمسارات الدلالة، كثيرًا ما يكتفي بانتقاء بعض التشكيلات اللغوية، وخاصة الثنائيات فإنه يصرّ -من حيث التنظير- على أن البنية اللغوية المعينة التي تتجسّد فيها القصيدة هي مصدر الدلالات(٢). وإنْ كان، أحيانا، يربط بين الثنائيات والمزدوجات (المزدوجات ثنائيات لفظية، العلاقة بين طرفيها ليست علاقة ضدية) وبين البنية اللغوية السطحية للقصيدة؛ ليستنبط من هذه العلاقات دلالة جزئية تسهم في البنية الدلالية الكلية للقصيدة؛ ويتم اكتشاف هذه العلاقة الدالة بنيويًا بتحليل توزيع الثنائيات، من حيث وفرتها أو قلتها في كل وحدة، وبمحاولة تفسير هذا التوزيع. وقد توصل إلى «أن الثنائيات الضدية تبلغ أكبر حدّ من ورودها في الوحدات التي تصوّر حركة في سياق الزمن لأشكال الحياة، تصارع من أجل تأكيد الحياة في لجّة الموت، أي حيث تكون الضدّية خصيصة من خصائص الموقف الوجودي نفسه. ويظهر هذا بوضوح في الوحدات: الأطلال، حمار الوحش وأنثاه، البقرة الوحشية وولدها (الثنائيات ١-١٥-١٧). والثنائيات الضدية أقل عددًا في الوحدات التي يطغى عليها كُلّيًا، أو تقريبًا بصورة كلّية، التناغم ونبض الحياة ودوافعها». ويمثل لذلك برحلة نُوار مع قبيلتها، أو مشهد توالد الحيوانات في الأطلال وعيشها الآمن المتناغم مع أولادها(٣).

والحقيقة أن هذه الملاحظة لها قيمتها؛ من حيث إنها تنبىء عن تتبّع دقيق

(١) السابق ٦٥.

(٢) انظر: السابق ٦٦.

(٣) انظر: السابق ٧١.

لمظاهر البنية اللغوية السطحية، وارتباطها بالدلالة الكلية للقصيدة. كما أنها تشير بوضوح إلى أن الناقد يغزو النص وهو يحمل في ذهنه تصوّرًا جاهزًا لخطوط النموذج الفكري الذي بُني عليه هذا النص الشعري، وكأنه يبحث عن شيء يعرفه من خلال التعرف إلى نثرياته وتفصيلاته الجزئية. وهذا النموذج يتمحور في باحة الصراع والمساجلة بين الموت والحياة في واقع الإنسان العربي في العصر الجاهلي.

وتجدر الإشارة إلى أن أيديولوجية الناقد وعقيدته الفكرية تتحكم في نظرته إلى البنية اللغوية السطحية، وكأنها تعيد نسجها من جديد؛ لكي ترى ذاتها مرسومة في تلك البنية. وعلى سبيل المثال، فهو يؤمن بانتصار الحياة ولو كان الموت هو النتيجة النهائية الحتمية للحياة. وهنا يجوز لي أن أربط بين هذا المنظور والمنظور الأسطوري الذي يؤمن به كمال أبو ديب، ويوجه -في نظره- تفكير الشاعر العربي القديم؛ الأمر الذي جعله يصور العير والأتان على الرغم من صيامها وجوعها وركضها في القفر الغليظة لا تستسلم للموت، كما هو في قول لبيد:

حتى إذا سَلَخَا جُمادى ستّةً جزَءًا فطالَ صيامُهُ وصيامُها
رجَعا بأمرهما إلى ذي مرّة حَصِدٍ، ونُجْحُ صريمةٍ إبْرامُها

مشيرًا في ذلك إلى قول الشاعر: «ونُجْحُ صريمةٍ إبْرامُها» من حيث كونه قاعدة أساسية للفوز. إنها «تكشف الإصرار الإنساني الأساسي، وسط الأطلال، والموت، والإنهاك على تأكيد الحيوية والخصب والحياة..». وتعلن: «أن الحياة ستنتصر»(١). وكأن الناقد يؤكد شعارًا رفعته الفلسفة المادية الجدلية، يقضي بأن إنسانية الإنسان تبرز من خلال صراعه مع ما يعترضه من عقبات، وأن هذا

(١) السابق ٧٢-٧٣.

الصراع سينتهي، حتماً، بالانتصار.

ويُسْقطُ الناقـدُ من رؤيته الفلسفية على القصيدة، ويرى أنها تمجّد الرفض، من خلال قول الشاعر:

ورَمَى دوابـرَهـا السّفـا وتهَيّجَتْ ريحُ المصـايف سـَوْمُهـا وسَهَـامُهـا

والرفض -كما نعرف- جزء من فلسفة الحداثة التي صدر عنها كمال أبو ديب في كثير من ممارساته النقدية والإبـداعية. وتتأكد هذه الفلسفـة حين أشار، إلى النار في البيت التـالي، عند الشـاعر: «مُشْعَلَـةَ يُشبُّ ضرامُها» رمـز استهداء إلى منابع الخير؛ لأنها لهداية المُتْعَبين اليائسين إلى مرابع الهناءة والنجاة. وهو ما يعبر عنه بقوله: «الخصب وسط الموت من جديد في تـركيز ومتابعة لصورة النار، في بيت آخر، يضيف الشاعـر فيه إلى النار خصيصةً تكشف كونهَا رمـز حياة: «نار سـاطعٍ أسْنـامُهـا»(١). لأن النـار رمز أسطـوري، كما هـو الحال في أسطـورةً الفينيق. وقد اعتمدها الحداثيون مصدرًا من مصادر فلسفتهم، واعتمدوا عليها في إبداعاتهم، واستعانوا بها في مقارباتهم النقدية.

وكما اعتدّ الحداثيون بالرفض وأساطير النار اعتدوا، كذلك، بأساطير الماء. ولعل كتابـات الفيلسوف الفرنسي المعـاصر جاستون بـاشلار Bachelard أكبر دليل على ذلك، في مثـل عنـاوين كتبـه: «النـار في التحليل النفسي» و«الماء والأحلام». وكان رمز المطر قد احتل منزلة كبيرة في أساطير الخصب؛ وخاصة أسطورة تموز؛ الأمر الذي يفسرّ اهتمام كمال أبو ديب بهذا الرمز في تحليله لمعلقة لبيـد. فهـو يعقب على قول الشـاعـر: «بـاتَتْ وأسْيَلَ واكفٌ من ديمـة»: «من جديـد يأتي المطر، رمز الخصب والحيـاة ينفجر لحظة الموت، تمامًا كما انفجر في سياق الأطلال، وسيـاق الأتان والحمار، يتحوّل المطر، رمـز الخصب والحيوية الذي ينبثق فجأة حين يسود الموت، إلى متخلل جذري (Motif) على صعيد بنية

(١) السابق ٧٣.

القصيدة، ووعي الشاعر الجاهلي». وهو ما تنصّ عليه أسطورة تموز حين يموت فتكون دماؤه بعثًا للحياة، ومصدرًا من مصادر الخصب للإنسان والحيوان والنبات. وهو المرتكز ذاته الذي انطلق منه الناقد لتفسير قول الشاعر: «تجْتافُ أَصْلاً قالصًا مُتَنَبِّذًا»(١).

وبلغ تحليل الناقد درجة من النضج الفني في تشريحه الأسلوبي للحركة النغمية للقصيدة، تلك الحركة التي أتت حاملة فكرة النموذج (الصراع بين الموت والحياة)، مغذية لدلالاتها، مُشعّة بإيحاءاتها. وهو، بذلك، يسلك مسلكًا تحليليًا يتفق فيه مع الأسلوبيين البنيويين الذين عُنوا عناية كبيرة بموسيقى القصائد المدروسة في علاقتها بالدلالات.

وقد أشار إلى أن نغم القصيدة يتغير بتغير الحركة؛ ففي تحليله لهذه اللوحة:

ورَمَى دوابِرَها السَّفا وتهيَّجَتْ ريحُ المصايف سَوْمُها وسَهَامُها

فتنازَعَا سَبَطًا يطيرُ ظلالُه كدُخانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرامُها

يشير إلى أن اللوحة تمتلىء بزخم الحيوية، وأن البحر الكامل تتغير حركته تغيرًا جذريًا بين اللوحتين: «في مقطع الجري الجاد للحمار والأتان يستعمل الكامل بحركية وعنف، فتفعيلة (متفاعلن) تسود هذا المقطع. في الأبيات الأربعة من: «رجعا بأمرهما» إلى «فمضى وقدّمَها» تقع متفاعلن -مستفعلن ست مرات فقط، بينما يستغل حركية البحر إلى حدٍّ أقصى؛ في الأبيات الأربعة التي تصوّر جوّ الموت من «أَفَتِلْكَ أَمْ» إلى «باتت وأَسْيَلَ» عشر مرات، بالإضافة إلى (متفعلن). لكن تَغَيُّرَ الإيقاع يصبح أكثر دلالة على الحركية -الحياة، والسكونية- الموت، حين نلاحظ أن (مستفعلن) تقع في التعابير التي تصوّر

(٢) السابق ٧٧.

وجود البقرة في حالتها الكيانية المرسومة: وسط الموت والفجيعة»(١).

ويلاحظ أن الناقد قد انطلق من البنية اللغوية السطحية؛ ليحدد ذلك التواؤم والاتساق بين الحركة النغمية والحركة التي اكتسبتها الوحدات داخل النص، في ظلال النموذج والدلالات التي تغذّيه وترتبط به ارتباطًا عضويًا لا انفكاك عنه.

وفي تصوّري أن الناقد اقترب من النص على نحوٍ فاق اقترابه منه في أي مرحلة من مراحل المقاربة. وهو -هنا- يصعد من النص إلى الدلالة، ولا يهبط منها إليه، كما هو قارٌّ في ذهني إبّان معاينتي لمقاربته هذه القصيدة. وتجدر الإشارة إلى أن الناقد فارق غيره من غير الأسلوبيين البنيويين؛ لأنه لم ينظر في النغم الشعري من حيث البحر الكامل وقيمته التي سجلت له في القديم والحديث، كما هو الحال في النظرة التقليدية، ولكنه قارن بين طاقة البحر ذاته في حالتين، هما الحركية والسكون. وقد أدت هذه المقارنة إلى إبراز الحركية وارتباطاتها الإيقاعية، والسكون ومقتضياته النغمية.

وكلما اقترب الناقد من النص، واختزل المسافة الفاصلة بينهما؛ بتناول فنية الأداء، استطاع أن يكون أكثر قربًا من الأسلوبية. كما أن العيان المباشر للبنية السطحية يعطي نتائج أكثر إحكامًا؛ فحين قارب قول الشاعر:

حتى إذا يَئِسَ الرُّماةُ وأرسلوا عُضْفًا دواجنَ قافلاً أعصامُها

تنبّه إلى نُكْتة بلاغية في التصوير الفني، وهي إسقاط بعض التفصيلات والجزئيات التي لا تتقدم بالتجربة؛ «لأن بناء التجربة لا يرتبط بتتبّع كلّ تفصيل ممكن، بل باختيار التفاصيل والجزئيات التي تتحد في بنية التجربة الأساسية،

---

(١) السابق ٧٦

وتشكل خيطًا منها يضيف إلى تعقدها وغناها. ذلك يضيء بُعْدًا جديدًا في طبيعة التقنية الشعرية عند الشاعر الجاهلي. .»(١).

وتُمثّل تلك التفصيلات المُسْقَطَة مَعْلَمًا بنيويًا، لأن العناصر الفاعلة في البنية هي موطن الاهتمام؛ الأمر الذي جعل الناقد يشير إلى أن الشاعر تجاوز -في هذا البيت- «معركة القوس -البقرة إلى وصف معركة الكلاب-البقرة» في الأبيات التالية؛ لأنه اختزل المعركة الأولى في «يئس الرماة»، وانتقل إلى تصوير المعركة الرئيسة، وهي معركة الكلاب في صراعها مع البقرة في شريط طولي يجعلنا نشاهد صراع الحياة مع الحياة على نحو مثير تكون حصيلته النهائية هو الموت؛ لأن الناقد يريد أن يصل من وراء هذه الالتفاتة إلى إقرار رؤيته الجوهرية التي لم تتبدّل؛ وهذا دليل على اكتمال النموذج في ذهن الناقد، من وجهة نظري. وإن كنتُ أخالفه في رؤيته. فهو يتابع إسقاط فكرة الصراع على النص، ليسندها بما ذهب إليه من أن يأس الصيادين (الرماة) ليس استسلامًا، بل تواصل ومثابرة. وكنت أتمنى على الناقد أن يؤسس، انطلاقًا من مشهد المعركة بين الكلاب والبقرة، لتأصيل سمة التصوير على الحقيقة، وهو منظر متحرك حيّ لا يعتمد الأدوات المجازية بقدر ما يعتمد الحركة التي تشبه المناظر السينمائية.

ومن الوجه الآخر للقضية المطروحة أود أن أشير إلى أن ذكر التفاصيل إذا وظّف توظيفًا جماليًا فإنه يؤدي دورًا يوازي دور الإعضاء عن التفاصيل. لأن إغراق الشاعر في التفاصيل قد يزيد حدة التوتر في الصراع الدائم مع الموت، كما هو ماثل عند لبيد في ذكره لبعض تفاصيل المعركة التي تُعدّ متوقعة وطبيعية، مثل:

---

(١) السابق ٨٠.

لتـــذودهُنّ وأيْقَنَتْ إنْ لم تـــذُدْ أنْ قـــدْ أحَمَّ مع الحُتـــوف حمامُهـــا(١)

وفي لقطة أخرى نظر منها إلى قضية الغموض، كان الناقد أكثر اقترابًا من التحليل الأسلوبي، يتناول الإيحاءات التي خلقتها لفظة «فتلك» في قول الشاعر: «أفتلكَ؟ أمْ وَحْشيّةٌ مَسْبوعةٌ». لأن النص مفتوح، لا يقول شيئًا، «جمل؟»، أقوى؟، أفضل؟، أسرع؟، أكثر مأساوية ودلالة على اصطراع الحياة والموت؟. إنه يترك الغموض يلف الموقف»(٢). إن الغموض الذي يتبناه التعبير الشعري يترك فسحة (الفجوة) للناقد الأدبي كي يتحرّك بحرية ومرونة تمكّنه من إيجاد حيّز يتسع لأيديولوجيته. وأود -هنا- أن أعُدّ الأسلوبية والبنيوية اتجاهين منفصلين، مؤقتًا، كي أقرر أن الأسلوبية مجال لاكتشاف الناقد الأدوات والآليات التي توافرت في النص، وحوّلته إلى نص شاعري. أما البنيوية فإنها مطاردة للأيديولوجية الفكرية والأنماط الذهنية المتحكمة في بنية النص. فإذا عجز الناقد عن إثبات تصوّره الأول فإنه يستمر في طرح تَصَوُّرات بديلة إلى أن يخضَع النصُّ في جزئياته وكُلّيته للنموذج الفكري المقترح فيستوي بين يدي الناقد.

وعلى قاعدة التحليل النفسي القائم على اكتشاف (التماثل والتوازي أو التضاد) يُوَطّد مَلْمَحًا بنيويًا له أهميته في المقاربة النقدية يكْتَنه الناقدُ دلالةَ حزم العلاقات بين الوحدات المُكَوّنة للقصيدة. فهو في مقاربته بين الحالة الوجودية لثلاث ذوات (الشاعر - حمار الوحش - البقرة الوحشية) يتوصل إلى «أن الشاعر يعاني من حالة قلق طاغية وتردد وانعدام للقدرة على اتخاذ قرار نهائي يفصم العلاقة بينه وبين نوار. فهو، من جهة، يكرر مرارًا قدرته على تحقيق هذا

(١) انظر: السابق ٨٠.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

الفصم، لكنه، من جهة أخرى، لا ينجز ذلك أبدًا. وسواء أكان ذلك واعيًا أو عن طريق اللاّوعي، فإن حالته النفسية -الذهنية تُكْتَنَه وتُتَقَصّى، وتُجَسّد في قصة حمار الوحش وأنثاه» وكأن العلاقة التي تربط بين حمار الوحش وأنثاه تمثّل حالة موازاة مع الشاعر في علاقته بنوار. لأن الحمار وأنثاه «لا يتصرفان بطريقة واثقة حازمة، ويجريان معًا ولا يجدان النبع البارد العذب إلاّ بعد أن يعقدا العزم. وحين يفعلان ذلك يقحم الشاعر في السياق هذا التعبير الباهر: «ونجح صريمة إبرامها». ثم يتساءل الناقد: «أتدور هذه الجملة على الحمار وأنثاه؟ أم أنها نغمة داخلية تفضح أزمة الشاعر وعدم قدرته على اتخاذ قرار حازم؟». ومن ناحية أخرى يقف الشاعر على خطّ موازٍ، في حالة تماثُلٍ مع البقرة التي تطغى عليها الحالةُ النفسية الذهنية كما تصورها الأبيات (٣٦-٣٨). وإذا كان الشاعر قد أقام حالات تماثُلٍ بينه وبين وحدات أخرى في القصيدة فإنه أقام -كذلك- حالة تضاد بين تردد البقرة وقلقها، وعزم الحمار الوحشي وأنثاه وحزم قرارهما. وقد كشفت حالة التضاد -فيما يقرره الناقد- عن انعدام «قدرة الشاعر نفسه على اتخاذ قرار نهائي حاسم أو الوصول إلى اليأس المطلق»(١). وهذه -في الحقيقة- ملاحظة نفسية عامة لا ترتكز على نتائج علم النفس التحليلي.

وأود -في نهاية قراءتي لقراءة الدكتور كمال أبو ديب- أن أعرض لظاهرتين حاول أن يجلّيهما على نحو فاقع، وهما: الثنائيات الضدية، وبنية النص الكلية وتضافر الجزئيات لإكمال معمارها وإتمام دائرتها. ففي الظاهرة الأولى تأثر هذا الناقد بكلود ليفي شتراوس، ويكفي دليلاً على ذلك اعترافه في التقديم لمقاربته، وهذه أمانة علمية يُعْتَدّ بها، كما أنه أشار إلى ذلك التأثّر في تطبيقاته،

---

(١) انظر: السابق ٩١.

ويمكن أن نسوق على ذلك تشكيله لثنائيات: (الناقة، الظباء، الحمر الوحشية، السباع). وقد رأى أنها «ثنائيات ضدية أساسية تتحرك على صعيد المتوحش/ الأليف المدجن». ثم قال: «ويمكن اعتبارها تجسيداً للثنائيات الأساسية في عمل كلود ليفي-شتراوس، وهي ثنائية الطبيعة/ الثقافة التي يجسدها ليفي-شتراوس في صورة النّيء-المطبوخ، والتي يمكن أن تجسد في صورة البري المتوحش/ الأليف المدجن. كما أن هناك ثنائية ضدية تتحرك على صعيد المتوحش/ البري المسالم (السباع-الظباء)»(١).

أما الظاهرة الثانية، وهي بنية النص الدلالية، فليس لها من تفسير -في حدود ما طرحه الناقد- غير أنها رؤية ذاتية، قابلة للتدمير تمامًا ليُقام على أنقاضها بنيات دلالية أخرى تبتعد أو تقترب من رؤية أبو ديب الجوهرية، بحسب الثقافة التي يمتلكها الناقد أو يصدر عنها، أو الأيديولوجية التي تتحكم في تلك الرؤية.

وبعد، فقد كانت تجربة الدكتور كمال أبو ديب في نقده معلقة لبيد تحاول أن تنقل التنظير البنيوي إلى حيز التطبيق. وجَهدَ الناقدُ في أن يستثمر كلّ ثقافته وخبرته في الشعر العربي وجمالياته، ولكن المعوّق الرئيس في طريق مقاربته كانت اللغة التي يستخدمها من جانب، ومحاولة الحرص على التغريب بمخالفة ماهو مطروح من جانب آخر.

وقد كانت هذه التجارب النقدية التي عرضناها بمثابة البوابة التي عبرت منها أو من خلالها كثير من التجارب النقدية الأخرى التي احتذت بها، وإنْ كانت هذه التجارب، أصلاً، صدى لتيارات سادت في النقود الأجنبية،

(١) انظر: السابق ٩٢.

وانقضى عهد رواجهـا في هذا القرن العشريـن الذي اشتهر بأنـه عصر التيارات الثقافية والفلسفيـة التي تعلو وما تلبث أن تهبط . وينبغي للنقـد العربي المعاصر أن يفيد من كل هـذه التيارات ؛ على أن يأخذ منهـا ما يتفق وجوهر حضـارته ، وأن يلفظ منها ما يتعارض مع مقومات شخصيته الأصيلة .

★ ★ ★

ملحق

النصوص الشعرية المُقارَبَة

١- معلقة لبيد.

٢- قصيدة «خواطر الغروب» للشاعر إبراهيم ناجي.

٣- قصيدة «إرادة الحياة» للشاعر أبي القاسم الشَّابّي.

(١)

معلقة لبيد

عفَت الدِّيار محلُّها فَمُقَامُها ... بمنى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُهَا

فَمَدَافِعُ الرَّيَّان عُرِّيَ رَسْمُهَا ... خَلَقًا كما ضَمِنَ الوَحِيّ سَلاَمُهَا

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بعْدَ بَيْنِ أَنِيسِهَا ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلاَلُهَا وحَرَامُهَا

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا ... وَدْقُ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا

مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدْجِنٍ ... وعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ أَرْزَامُهَا

فَعَلا فُرُوعَ الأَيْهُقَانِ وَأَطْفَلَتْ ... بالجَهْلَتَيْنِ ظِبَاؤُهَا ونَعَامُهَا

وَالْعِينُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطلاَئِهَا ... عُوذًا تَأَجَّلُ بالْفَضَاءِ بِهَامُهَا

وَجَلاَ السُّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كأَنَّهَا ... زُبُرٌ تَجُدُّ مُتُونَهَا أَقْلاَمُهَا

أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نَؤُورُهَا ... كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوْقَهَا وشَامُهَا

فوقفت أَسْأَلُهَا وكَيْفَ سُؤَالُنَا ... صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلاَمُهَا

عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الجَمِيعُ فَأَبْكَرُوا ... مِنْهَا وَغُودِرَ نُؤْيُهَا وَثُمَامُهَا

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا ... فَتَكَنَّسُوا قُطْنًا تَصِرُّ خِيَامُهَا

مِنْ كُلِّ مَحْفُوفٍ يُظِلُّ عَصِيبُهُ ... زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلَّةٌ وَقِرَامُهَا

زُجَلاً كَأَنَّ نِعَاجَ تُوضِحَ فَوْقَهَا ... وَظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفًا أَرْآمُهَا

حُفِزَتْ وَزَايَلَهَا السَّرَابُ كَأَنَّهَا ... أَجْزَاعُ بِيشَةَ أَثْلُهَا وَرَضَامُهَا

بـلْ مـا تـذكّـرُ منْ نـوَار وقـدْ نَأتْ ... وتقطّعـتْ أسْبَابهُـا ورمَامُهَـا

مُرِّيـةٌ حلّتْ بفَيْـد وجَـاورَت ... أهْل الحجَـاز فأيْنَ منْكَ مَرَامُهَا

بمَشَـارق الجُبَلَين أوْ بمُحجَّـر ... فتَضمّنَتْهـا فـرْدَةٌ فـرحَامُهَا

فصَوَائقٌ إنْ أيْمَنَـتْ فمَظنّةٌ ... فيهـا رحَـافَ القَهْـرِ أوْ طلْخَامُهَـا

فـاقْطَعْ لُبَـانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُـهُ ... ولَشَـرُّ واصـلِ خُلّة صَرَّامُهَا

وَاحْبُ المُجامِلَ بـالجَزيل وصرْمُهُ ... بَاق إذَا ضلَعَـتْ وزَاغَ قَوَامُهَـا

بَطليـح أسْفـارٍ تَرَكْنَ بَقيَّة ... منْهَـا فأحْنَقَ صُلْبُهـا وسَنَامُهَا

وإذَا تَغَالـى لحْمُهَـا وتَحسرَّتْ ... وتَقَطَّعَـتْ بَعْـدَ الْكَلاَل خدَامُهَا

فَلهـا هَبَـابٌ في الزِّمَـام كَأنَّهَـا ... صَهْبَـاءُ خَفَّ مَع الجَنُوب جهَامُهَا

أوْ مُلْمَعٌ وَسَقَتْ لأحْقَـب لاَحُـه ... طرْدُ الفُحـول وَضَـرْبُهُا وكَـدَامُهَا

يَعْلـو بهـا حَـدَبَ الأكَـام مُسَحَّج ... قَدْ رَابَهُ عصْيـانُها ووحَـامُهَا

بأحـزّة الثّلبُـوت يـرْبَأُ فوْقَهَـا ... قَفْـرَ المَرَاقـب خَوْفَهَـا أرَامُهَـا

حتّـى إذا سَلَـخَـا جُمَـادَى ستَّةً ... جـزَءًا فَطَـالَ صيـامُهُ وصيـامُهَا

رجَعَـا بأمْرِهمـا إلَـى ذي مـرَّة ... حَصِدٍ ونُجْـحُ صريمَـة إبْرَامُهَـا

ورَمَى دَوَابـرهَا السَّفَـا وتَهَيَّجَتْ ... ريحُ المصَايـف سَوْمُهَا وسَهَـامُهَا

فَتَنَازَعَـا سَبِطًـا يَطيرُ ظلاَلُـهُ ... كدُخَـانِ مُشْعَـلَة يُشَبُّ ضِـرَامُهَا

مَشْمُـولَةٍ غُلِثَتْ بنَـابتِ عـرْفَجٍ ... كَدُخَـانِ نَارٍ سَاطـعٍ أسْنَـامُهَا

فَمَضَى وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً ... مِنْهُ إِذَا هِيَ عَرَّدَتْ أَقْدَامُهَا

فَتَوَسَّطَا عُرْضَ السَّرِيِّ وَصَدَّعَا ... مَسْجُورَةً مُتَجَاوِرًا قَلَّامُهَا

مُخْفُوفَةً وَسْطَ الْيَرَاعِ يُظِلُّهَا ... مِنْهُ مُصَرَّعَ غَابَةٍ وَقِيَامُهَا

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ ... خَذَلَتْ وَهَادِيَةُ الصُّوَارِ قَوَامُهَا

خَنْسَاءُ ضَيَّعَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَبُغَامُهَا

لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ ... غُبْسٌ كَوَاسِبُ لا يُمَنُّ طَعَامُهَا

صَادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا ... إِنَّ الْمَنَايَا لا تَطِيشُ سِهَامُهَا

بَاتَتْ وَأَسْيَلَ وَاكِفٌ مِنْ دِيمَةٍ ... يَرْوِي الْخَمَائِلَ دَائِماً تَسْجَامُهَا

يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَوَاتِرٌ ... فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا

تَجْتَافُ أَصْلاً قَالِصًا مُتَنَبِّذًا ... بِعُجُوبِ أَنْقَاءٍ يَمِيلُ هَيَامُهَا

وَتَضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلامِ مُنِيرَةً ... كَجُمَانَةِ الْبَحْرِيِّ سُلَّ نِظَامُهَا

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلامُ وَأَسْفَرَتْ ... بَكَرَتْ تَزِلُّ عَنِ الثَّرَى أَزْلامُهَا

عَلَّتْ تَرَدُّدُ فِي نِهَاءٍ صُعَائِدٍ ... سَبْعًا تُؤَامًا كَامِلاً أَيَّامُهَا

حَتَّى إِذَا يَئِسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ ... لَمْ يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا

وَتَوَجَّسَتْ رِزَّ الأَنِيسِ فَرَاعَهَا ... عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ وَالأَنِيسُ سَقَامُهَا

فَغَدَتْ كِلا الْفَرْجَيْنِ تَحْسَبُ أَنَّهُ ... مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا

حَتَّى إِذَا يَئِسَ الرُّمَاةُ وَأَرْسَلُوا ... غُضْفًا دَوَاجِنَ قَافِلاً أَعْصَامُهَا

فَلَحقْنَ وَٱعْتكَرَت لهَـــا مَدْريـةٌ كـالسَّمْهَريـّة حَدُّهَـــا وتمَامُهَا

لتَذُودَهُنّ وَأيْقَنَـــتْ إنْ لَـــمْ تَذُدْ أنْ قَـدْ أحَمّ منْ الحُتُوف حمَـــامُهَا

فَتَقَصّدَتْ منْهَـا كَسَـاب فَضرّجَتْ بدَمٍ وَغُـودرَ في المكَرِّ سخَـــامُهَا

فَبتلْكَ إذْ رَقَـــصَ اللوامعُ بالضُّحَى وَاجْتَابَ دِيَةَ السَّراب إكَـــامُهَا

أقْضـــي اللُّبانَـةَ لاَ أُفَرِّطُ ريـــبَةً أوْ إنْ يَلُـومَ بحَـــاجَةٍ لـُوّامُهـَا

أوَ لَمْ تكُنْ تَـدْري نـُوَارِ بأنّنـــي وَصّالُ عَقْد حَبَائـــل جَذّامُهَا

تـرّاك أمْـكَنَـــة إذَا لَمْ أرْضهَـــا أوْ يَعْتَلقْ بعْضَ النُفُـوس حِمَامُهـَا

بَلْ أنْـت لاَ تَدْريـنَ كَمْ منْ لَيْلَـةٍ طَلْقٍ لـَذيذ لهْـوهَـا ونـدَامُهـا

قَـدْ بتُّ سَامرَهَـا وَغَايَـةُ تَـاجِر وَافَيْتُ إذْ رُفـــعَتْ وعزّ مـُدَامُهَا

أُغْلـي السبـــاءَ بكُلِّ أدْكَنَ عَـــاتقٍ أوْ جَوْنَـة فُدحَتْ وَفُضّ ختـــامُهَا

وَصَبُوحِ صَافيَـة وجَذْب كَرينَـــة بمُوتّـــــر تَأتَـالُـهُ إبهـــامُهَا

بَادرْتُ حَاجَتَهَـا الـدّجَاج بسُحْرَة لأعلَّ منْهـــا حينَ هَبّ نيـــامُهَا

وغـدَاة ريـــح قَـدْ وَزَعْت وَقـرّة قَـدْ أصْبَحَتْ بيـَد الشمَال زمَـامُهـَا

وَلَقَـبْ حَمَيْتُ الحَـيَّ تَحْمـــلُ شكَّتي فـُرُوطُ وشَاحـي إذ غَدَوْتُ لجَامُهـَا

فَعلَوْتُ مَرْتقيًا عـــــلَى ذي هَبْوَة حَرَج إلى أعْلاَمهـــنّ قَتَـــامُهَا

حتـــى إذا ألْقَتْ يـَدًا في كَـــافِر وَأجنّ عـَوْرَات الثُغُـــور ظـَلاَمُهَا

أسْهَلتُ وَانْتَصَبتْ كَجذْعِ مُنيفَة ... جَرْدَاءَ يَحْصرُ دُونَهَا جُرَّامُهَا

رَفَّعْتهَا طَرَدَ النَّعَامِ وَشَلَّهُ ... حتّى إذَا سخنَتْ وَخفَّ عظَامُهَا

قَلقَتْ رحَالَتُهَا وَأسْبَلَ نَحْرُهَا ... وابْتَلَّ منْ زَبَد الْحَميمِ حزَامُهَا

تَرْقَى وَتَطْعَن في الْعَنَان وَتَنْتَحي ... وردَ الحَمَامَة إذْ أجَدَّ حمَامُهَا

وَكَثيرة غُرَبَاؤهَا مجْهُولَة ... تُرْجَى نَوَافلُهَا وَيَخْشَى ذَامُهَا

غُلب تَشَذرُ بالذُّحُول كَأنَّهَا ... جنُّ الْبَدِيِّ رَوَاسيًا أقْدَامُهَا

أنْكَرْتُ بَاطلَهَا وبُؤْتُ بحَقِّهَا ... عنْدي وَلَم يَفْخَر عَليَّ كرَامُهَا

وجزُورِ أيْسَارٍ دَعَوْتُ لحَتْفهَا ... بمغَالقٍ مُتَشَابه أجْسَامُهَا

أدْعُو بهنَّ لعَاقرٍ أوْ مُطْفَل ... بُذلَتْ لجيران الجَميع لحَامُهَا

فَالضَّيْفُ وَالجَارُ الجَنيب كَأنَّمَا ... هَبطَا تَبَالَةَ مخْصبًا أهْضَامُهَا

تَأوي إلَى الأطْنَاب كلُّ رذيَة ... مثْل الْبَليَّة قَالصٍ أهْدَامُهَا

وَيُكَلّلُونَ إذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ ... خُلُجًا تَمُدُّ شَوَارعًا أيْتَامُهَا

إنَّا إذَا الْتَقَت الْمَجَامعُ لَمْ يَزَلْ ... منَّا لَزَازُ عَظيمَة جشَامُهَا

ومُقَسِّمٌ يُعْطي الْعَشيرَةَ حقَّهَا ... وَمُعَذْمرٌ لحُقُوقهَا هَضَّامُهَا

فَضْلاً وَذُو كَرَم يُعينُ عَلَى النَّدَى ... سَمْحٌ كَسُوبُ رَغَائب غَنَّامُهَا

منْ مَعْشَرٍ سَنَّتْ لَهُمْ آبَاؤُهُمْ ... ولكُلِّ قَوْم سُنَّةٌ وَإمَامُهَا

لاَ يَطْبَعُونَ وَلاَ يَبُورُ فعَالُهُمْ ... إذْ لاَ يَميلُ مَعَ الهَوَى أحْلاَمُهَا

فَاقْنَعْ بِمَـا قَسَـم المليـكُ فَإِنَّمَـا قَسَـمَ الخلائقَ بَيْنَنَـا عَـلاَّمُهَـا

وَإِذَا الأَمَـانَةُ قُسِّمَتْ فِـي مَعْشَرٍ أَوْفَـى بِأَوْفَـرِ حَظِّنَـا قَسَّـامُهَـا

فَبَنَـى لَنَـا بَيْتًا رفيـعًا سَمْكُهُ فَسَمَـا إِلَيْه كَهْلُهَـا وَغُلاَمُهَـا

وَهُمُ السُّعَـاةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أُفْظِعَتْ وَهُمُ فَوَارِسُهَـا وَهُمْ حُكَّـامُهَا

وهُمُ رَبِيـعٌ لِلْمُجَـاور فِيـهِمُ والمُرْمِلات إِذَا تَطَـاوَلَ عَـامُهَا

وَهُمُ الْعَشِيرَةُ أَنْ يُبَـطِّىءَ حَاسِـدٌ أَو أَنْ يَمِيـلَ مَعَ الْعَـدُوِّ لِئَـامُهَـا

(٢)

خواطر الغروب

إبراهيم ناجي

قلتُ للبحر إذْ وقفتُ مساءا ... كم أطلتُ الوقوف والإصغاءا(١)

وجعلت النسيم زادًا لروحي ... وشربت الظلال والأضواءا

لكأن الأضواء مختلفات ... جعلت منك روضةً غنّاء

مرّ بي عطرها فأسكر نفسي ... وسرى في جوانحي كيف شاءا

نشوةٌ لم تطل! صحا القلب منها ... مثل ما كان أو أشد عناءا

إنما يفهم الشبيه شبيهًا ... أيها البحر! نحن لسنا سواءا

أنت باقٍ، ونحن كالزبد الذا ... هب يعلو حينًا ويمضي جفاءا

وعجيب إليك يممت وجهي ... إذ سئمت الحياة والأحياءا

أبتغي عندك التأسّي وما تم ... لك ردًا ولا تجيب نداءا

كلّ يوم تساؤلٌ . . . ليت شعري ... من يُنبّي فيُحْسنُ الإنباءا

ما تقول الأمواج؟ ما ألم الشمس ... فولّت حزينةً صفراءا؟

تركتنا وخلّفت ليل شكٍّ ... أبديٍّ والظلمة الخرساءا

وكأن القضاء يسخر منّي ... حين أبكي وما عرفت البكاءا

ويح دمعي، وويح ذلّة نفسي! ... لم تدع لي أحداثه كبرياءا

---

(١) آثرنا إثبات ألف الإطلاق حفاظًا على نغمة القافية، مع أنها لا تثبت هنا حسب قواعد الإملاء.

(٣)

إرادة الحيـــاة

لأبي القاسم الشَّابي

إذا الشعـــبُ يومًـــا أراد الحيـــاة ... فـلا بـــدّ أن يستجيـب القـــدرْ
ولا بـــدّ للـيـــــل أن ينجلـــي ... ولا بـــــدّ للقيـــد أن ينكســـرْ
ومَـــن لـم يعانقْـــه شـــوْقُ الحيـاة ... تبخّـــر فـــي جوِّهـا ، واندثـر
فويـــل لمـــن لـــم تَشُقْـــهُ الحيـاة ... مـــن صفْعـــة العـــدَم المنتصـــر
كذلـــك قالـــت لـــيَ الكائنـــات ... وحدّثنـــي روحُهـــا المستتـــر

★★★

ودمدمـــت الرِّيـــحُ بيـــن الفجـاج ... وفـــوق الجيـــال وتحت الشجـر :
إذا مـــا طمحـــتُ إلـــى غايـــة ... ركبـــتُ المُنـــى ، ونسيتُ الحذر
ولـــم أتجنَّـب وعـــورَ الشّعـاب ... ولا كُبّـــةَ اللّهَـــب المستعـــر
ومَـــن لا يحـبُّ صعـــودَ الجبـال ... يعـشْ أبَـدَ الدهـــر بين الحُفَـــر
فعجّتْ بقلبي دمـــاءُ الشبـاب ... وضجّت بصدري ريـاحٌ أُخَر . . .
وأطرقتُ ، أصغي لقصف الرعود ، ... وعـــزف الريـــاح ، ووقع المطـر

★★★

وقـالت لـيَ الأرض - لما سألـت : «أيـا أمُّ هـــل تكـرهين البشـــرْ؟
أُبَـاركُ فـــي النـاس أهـــلَ الطمـوح ومَـن يستلـــذُّ ركـوبَ الخطـــر
وألعـــنُ مَـــن لا يماشـــي الزمـانَ ، ويقنـع بالعيْـــش عيـشَ الحجَر

هـو الكـون حـيٌّ ، يحـبُّ الحيـاة ويحتقـر المَيْتَ ، مهمـا كبُـر
فـلا الأفـُق يحضُـن ميْتَ الطيـورِ ، ولا النحـلُ يلثـم ميـت الزهـر
ولـولا أمُومـةُ قلبـي الـرّؤوم لمـا ضمّـت المَيْـتَ تلـك الحُفَـر
فويـلٌ لمـن لـم تشُقـه الحيـاة ، مِـنْ لعنـة العـدم المنتصـر!

★★★

وفـي ليلـة مـن ليالـي الخريـف مثقّلـةٍ بالأسـى والضجـرْ
سكـرت بهـا مـن ضيـاء النجـوم وغنّيْـتُ للحُـزْن حتّى سكـرْ
سألـتُ الدجـى : هـل تُعيـد الحيـاةُ لما أذبلتـه ربيـعَ العمـر؟
فلـم تتكلّـمْ شفـاهُ الظلام ولـم تترنّـمْ عـذارى السّحَـر
وقـال ليَ الغـابُ فـي رقّـة محُبّبَـة مثـل خفْـق الوتـر :
يجـيء الشتـاء ، شتـاء الضبـاب ، شـتـاء الثلـوج ، شتـاء المطـر
فينطفىء السّحـرُ، سحـر الغصـون، وسحـرُ الـزهـور، وسحـر الثمـر
وسحـر السماء الشجـيُّ ، الوديـعُ وسحـرُ الشهـي ، العطـر
وتهـوى الغصـونُ ، وأوراقُهـا ، وأزهـارُ عهـد حبيـبٍ نضـر
وتلهـو بهـا الريـح فـي كل وادٍ ، ويدفعهـا السيـلُ ، أنّـى عَبَـر
ويفنـى الجميـعُ كحُلْـمٍ بديـع ، تألّـقَ فـي مهجـةٍ واندثـر
وتبقـى البـذورُ ، التـي حمّلَـتْ ذخيـرةَ عُمْـرٍ جميـلٍ ، غَبَـر
وذكـرى فصـولٍ ، ورؤيـا حيـاةٍ ، وأشبـاحَ دنيـا ، تلاشـتْ زُمَـر

معانـقة - وهـي تحـت الضبـاب ، وتحـت الثّلوج ، وتحـت المَـدَر
لطَيْـف الحيـاة الـذي لا يُمَـلُّ، وقلبِ الربيـع الشـذيِّ الخضـر
وحالمـةً بأغانـي الطيـور ، وعطْـرِ الزهـور ، وطعـم الثمـر

★★★

ويمشـي الزمـان ، فتنمـو صروف ، وتـذوي صـروف ، وتحيا أُخَـرْ
وتُصبـحُ أحلامهـا يقْظـةً ، مُوَشّحـةً بغمـوض السّحَـر
تسائـل : أين ضبـاب الصبـاح ؟ وسِحْـرُ المسـاء ؟ وضـوءالقمر؟
وأسـرابُ ذاك الفَـراشِ الأنيـق ؟ ونحلٌ يغنـي ؟ وغيـمٌ يمـر؟
أيـن الأشعّـةُ والكائناتُ ؟ وأيـن الحيـاة التـي أنتظـر؟
ظمئتُ إلى النـور ، فـوق الغصـون! ظمئت إلى الظلّ تحت الشجـر!
ظمئـتُ إلى النبـْع ، بين المـروج ، يغنّي ، ويرقـص فـوق الـزّهَر!
ظمئـتُ إلى نَغَمـات الطيـور ، وهمسِ النسيـم ، ولحـن المطـر ،
ظمئـتُ إلـى الكـون! أين الوجـودُ وأنّى أرى العـالَـمَ المنتظـر؟
هـو الكـونُ ، خلـف سبـات الجمـود ، وفـي أفـقِ اليقظـات الكُـبَرَ

★★★

ومـا هـو إلاّ كخفـق الجنـاح حتّـى نما شوقُهـا وانتصـرْ
فصَـدّعت الأرضَ مـن فوقهـا وأبْصـرت الكونَ عـذبَ الصُّـوَر
وجـاء الربيـعُ بأنغامـه ، وأحلامـه ، وصبـاه العطِـر

وقبّلها قُبَلاً في الشفاه ، تعيد الشباب الذي قد غبَر

وقال لها : قد مُنحتْ الحياةَ ، وخُلّدْتِ في نسلك المدّخَر

وباركَكِ النُّورُ ، فاستقبلي شبابَ الحياة وخصْبَ العُمُر

ومَن تعبد النورَ أحلامُه ، يُبَاركُهُ النّورُ أنّى ظهر

إليك الفضاءَ ، إليك الضياءَ ، إليك الثرى الحالمَ ، المزدهر!

إليكِ الجمالَ الذي لا يَبيدُ! إليك الوجودَ الرحيبَ ، النضر!

فميدي - كما شئتِ - فوق الحقول، بحلو الثمار وغضِّ الزّهَر

وناجي النسيمَ، وناجي الغيومَ، وناجي النجومَ، وناجي القمر

وناجي الحياةَ وأشْواقَها ، وفتنةَ هذا الوجود الأغر

وشفَّ الدجى عن جمالٍ عميق ، يشبُّ الخيال ، ويُذكي الفكرْ

ومُدّ على الكون سحرٌ غريبٌ ، يُصرِّفه ساحرٌ مقتدرْ

وضاءت شموعُ النجوم الوضاء، وضاع البَخورُ، بخور الزّهَر

ورفرف روحٌ ، غريبُ الجمال بأجنحةٍ من ضياء القمر

ورنّ نشيدُ الحياة المقدّسُ في هيكلٍ حالمٍ ، قد سُحِر

وأُعْلِنَ في الكون : أنّ الطموحَ لهيبُ الحياة ، ورُوحُ الظفَر

إذا طمحتْ للحياة النفوسُ فلا بدّ أنْ يستجيب القدر!

★★★

المصادر والمراجع

أولا - الكتب العربية :

- الآمدي، الموازنة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت د. ت.
- د. إبراهيم أنيس، اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٦٥م.
- ، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٧٦م.
- ، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧١م.
- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، سنة ١٩٨٨م.
- ، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة، الزهراء، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.
- ، الأسلوب والأسلوبية، «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة ١٩٣٩م.
- د. أحمد مختار، علم الدلالة، دار العروبة للنشر، الكويت، سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.
- د. أنس داود، الرؤية الداخلية للنص الشعري، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس الغرب، سنة ١٩٨١م.
- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م.
- ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، سنة ١٩٨١م.

- ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، سنة ١٩٧٢م.
- ابن منظور، لسان العرب.
- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، المطبعة الرحمانية، القاهرة، سنة ١٩٢٩م.
- د. تمام حسّان، اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣م.
- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، سنة ١٩٨٤م.
- ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سداس للنشر، تونس، سنة ١٩٨٥م.
- جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، سنة ١٩٧٢م.
- د. جمال شحيذ، في البنيوية التكوينية، دار ابن رشيد، بيروت، سنة ١٩٨٢م.
- د. جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، سنة ١٩٨٧م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، سنة ١٩٦٦م.
- حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- د. حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ١٩٨٧م.
- ، الكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٠م.
- حمادي صمود، معجم لمصطلحات النقد الحديث، الحوليات (الجامعة التونسية)، العدد الخامس عشر، سنة ١٩٧٧م.

- ، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، سنة ١٩٨١م.
- د. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٩م.
- خلدون الشمعة، الشمسُ والعنقاء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٧٤م.
- د. خليل عمايرة، في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، سنة ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
- د. داود عبده، التقدير وظاهرة اللفظ، مجلة الفكر العربي، الكويت، مارس سنة ١٩٧٩م.
- د. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، سنة ١٩٧٦م.
- زكي نجيب محمود، المنطق الوضعي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة ١٩٦١م.
- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
- د. سعد مصلوح، الأسلوب، مطبعة حسان، القاهرة، سنة ١٩٨٠م.
- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، سنة ١٩٨٣م.
- د. شكري عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة، سنة ١٩٨٧م.
- ، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، سنة١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- ، موقف من البنيوية، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الأول، العدد الثاني، سنة ١٩٨١م.
- ، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، سنة ١٩٨٥م.
- ، صيغة التفضيل في شعر المتنبي، «الأقلام» البغدادية، عدد خاص بأبي الطيب المتنبي، تشرين سنة ١٩٧٧م.

- ، اللغة والإبداع، القاهرة، سنة ١٩٨٨م.
- د. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٧٩م.
- صالح القرمادي، بعض التعديلات حول الهيكلية، «ثقافة»، العدد الثاني، تونس.
- صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٨٥م.
- ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٧٨م.
- د. طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر.
- عباس محمود العقاد، مراجعات في الأدب والفنون، المطبعة العصرية، القاهرة د. ت.
- عبد الله حوله، الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سنة ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
- ، تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، سنة ١٩٨٧م.
- د. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار أمية، تونس، سنة ١٩٩١م.
- ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، سنة ١٩٧٧م.
- ، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.
- ، عرض كتاب (مقال في الأسلوبية البنيوية) لريفاتير، حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، سنة ١٩٧٣م.
- ، التفكير اللساني في الحضارة العربية، دار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، سنة ١٩٨٦م.
- ، المقاييس الأسلوبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين، حوليات الجامعة التونسية، العدد الثالث عشر، سنة ١٩٧٦م.

- ، مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي، مجلة الفكر/ جانفي، تونس، سنة ١٩٧٨م.
- د. عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ، الرياض، سنة ١٩٨٠م.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، سنة ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م.
- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، سنة ١٩٨٦م.
- د. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، سنة ١٩٨٠م.
- د. عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة ١٩٨٩م.
- ، التصوير الشعري، مكتبة الفلاح، الكويت، سنة ١٩٨٩م.
- ، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، دار علوم القرآن، دبي، سنة ١٩٩١م.
- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة - دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٣م.
- ، مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية، «فصول» القاهرية، المجلد الأول، العدد الثاني، سنة ١٩٨١م.
- د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨١م.
- د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة ١٩٧٨م.
- د. فاضل السامرائي، معاني الأبنية في العربية، بغداد، سنة١٩٨١م.
- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت، سنة ١٩٨٥م.

- د. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، سنة ١٩٨٧م.
- ، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة، سنة ١٩٨٦م.
- ، جدلية الخفاء والتجلّي، دار العلم للملايين، بيروت، سنة ١٩٧٩م.
- د. مالك المطلبي، الزمان الورقي، ندوة الأدب في الخليج العربي، أبوظبي، يناير، سنة ١٩٨٨م.
- د. محمد برادة، مجلة «الثقافة الجديدة»، العدد التاسع، الرباط، شتاء سنة ١٩٨٧م.
- د. محمد حماسة، النحو والدلالة، القاهرة، سنة ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- د. محمود الربيعي، النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافي، عرض ومناقشة، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- د. محمد السرياقوسي، التعريف بمناهج العلوم، دار الثقافة، القاهرة، سنة ١٩٨٦م.
- محمد صالح بن عمر، التحليل الهيكلي للقصيدة العربية، مجلة «ثقافة» التونسية، العدد الثامن.
- د. محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، بيروت، سنة ١٩٨٦م.
- د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكتاب، سنة ١٩٨٤م.
- ، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٢م.

- د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٧٧م.
- محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سداس للنشر، تونس، سنة ١٩٨٥م.
- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، سنة ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.
- محمد الهادي الطرابلسي، النص الأدبي وقضاياه، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.
- ، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، سنة ١٩٨١م.
- د. محمود جاد الرب، الأسلوب والأسلوبية، مجلة كلية الآداب، العدد الخامس، جامعة المنصورة، سنة ١٩٨٤م.
- د. محمود عياد، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، «فصول» القاهرية، المجلد الأول، العدد الثاني، سنة ١٩٨١م.
- د. محمود فهمي حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الإثنولوجية، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، وزارة الإعلام، الكويت، سنة ١٩٨٢م.
- د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة ١٩٨٧م.
- د. موريس ناصر، الأسلوب وعلم الأسلوب، «الثقافة العربية»، العدد التاسع. طرابلس الغرب، سبتمبر سنة ١٩٧٥م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، سنة ١٩٦٥م.
- نبيلة إبراهيم، القارىء في النص، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

- يمني العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٧م.
- يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق، سنة ١٩٨٥م.

*****

ثانيا - الدواوين الشعرية :

- أحمد بن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة د.ت.
- أحمد شوقي، الشوقيات، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.
- إسماعيل عامود، الكتابة في دفتر دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٧٨م.
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٥م.
- بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت، سنة ١٩٦٠م.
- توفيق زياد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت د.ت.
- خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٧٢م.
- الشريف الرضي، ديوان الشريف الرضي، بيروت، سنة ١٣٨٠هـ/ ١٩٦١م.
- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٣م.
- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، دار العودة، بيروت د.ت.
- ممدوح عدوان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، سنة ١٩٨٦م.

*****

ثالثا - الكتب المترجمة :

- أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فرنكلين، بيروت، سنة ١٩٦٣م.

- بييرجيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة د. منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، د. ت.
- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، سنة ١٩٨٦م.
- تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، سنة ١٩٨٧م.
- تودوروف، الشكلانية في الأدب، ترجمة منجي الشملي، حوليات الجامعة التونسية، العدد الثالث عشر، سنة ١٩٧٦م.
- جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت-باريس، سنة ١٩٨٢م.
- جان كلودفيلّو، اللاوعي، ترجمة جان كميد، سلسلة ماذا أعرف، المنشورات العربية، بيروت، د. ت.
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار توبقال، سنة ١٩٨٦م.
- جيرالد هولتون، ماخ وأينشتين والبحث عن الحقيقة، عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثاني، سبتمبر، الكويت، سنة ١٩٧١م.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٥م.
- جورج مونان، علم اللغة في القرن العشرين، ترجمة د. نجيب غزاوي، وزارة التعليم العالي، دمشق، د. ت.
- جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة د. حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، سنة ١٩٨٥م.
- ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، سنة ١٩٦٣م.
- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، سنة ١٩٨٥م.

- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، سنة ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنّا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة ١٩٨٤م.

- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة إنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت - باريس، سنة ١٩٨٤م.

- درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٥م.

-لذة النص، ترجمة فؤاد صفا وآخر، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٨م.

- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، سنة ١٩٨٨م.

- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، سنة ١٩٨١م.

- سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان للثقافة، جونيه، سنة ١٩٨٤م.

- فندريس، اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ود. محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة ١٩٥٠م.

- فيتور مانويل دي إجيبار أي سيلفا، الأسلوبية، علم وتاريخ، ترجمة د. سليمان العطار، «فصول» القاهرية، المجلد الأول، العدد الثاني، سنة ١٩٨٠م.

- كراهم هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دارآفاق عربية بغداد، سنة ١٩٨٥م.

- ليوزف شتريلكا، الأسلوب الأدبي، ترجمة مصطفى ماهر، «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

- لوسيان جولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، سنة ١٩٨٤م.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، دار توبقال بالمغرب ودار الشؤون الثقافية العامة بالعراق، سنة ١٩٨٦م.
- هاسكل بلوك وهرمان سالنجر، مجموعة مقالات، ترجمة أسعد حليم، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، سنة ١٩٦٦م.
- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة «فصول» القاهرية، المجلد الخامس، العدد الأول، سنة ١٩٨٤م.

*****

رابعا - الكتب الأجنبية :

1. Bernard Bereson, Aesthetics and History, New Yourk, Doubleday, 1954 1st, ed. 1948.
2. Empson, W. Seven Types of Ambiguity, New Directions, New Yourk, 1966.
3. Graham Hough: Style and Stylistics, Routledge and Kegan Paul, London, 1969.
4. Leitch: Deconstructive Criticism, Columbia University, Press, New Yourk, 1983.
5. Leo Spitzer Linguitics and Literary History, Russel and Russel, New Yourk,1962.
6. Piaget, J.: Structuralism, (tran, by G. Maschler) Harper Colophon Books, New Yourk, 1970.
7. R. Barthes, Elements of Semiology (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang. New Yourk, 1983.
8. Richards, The Philosophy of Rhetoric, New Yourk, Oxf. Univ. Press 1936: reed. 1965.

******

المحتويـات

- إهداء ٩
- توطئة ١١
- **الفصل الأول: الأسلوبية، تطور وتاريخ** ٢٥
  - أولاً - فى النقد الغربي ٢٧
  - ثانيًا - في النقد العربي ٦٨
  - عرض النظريات الأسلوبية البنيوية ٧٧
  - التنقيب عن النظريات الأسلوبية في التراث ٨٤
  - استخدام المناهج البنيوية ٩١
- **الفصل الثاني: الأسلوبية، مفهومها ومجالاتها** ٩٩
  - مفهوم الأسلوبية ١٠١
  - مجالات البحث الأسلوبي ١١٨
- **الفصل الثالث: النص الشعري، بنيته وقوانينه الداخلية** ١٥٧
  - توطئة ١٥٩
  - مكونات بنية النص الشعري ١٦٩
  - العنصر الدلالي ١٩٢
  - السياق ١٩٥
  - فكرة العلاقات ١٩٨
  - الاختيار والتأليف ٢٠١
  - السمات الاسلوبية ٢١٠
- **الفصل الرابع: طرائق التحليل الأسلوبي** ٢٢٣
  - بين يدي التحليل الأسلوبي ٢٢٥
  - نظرية القراءة ٢٣٣

- طرائق التحليل الأسلوبي ٢٤٨
- الطريقة الأولى - رسم هيكلية البنية ٢٤٩
- الطريقة الثانية - الطريقة الإحصائية ٢٦٧
- الطريقة الثالثة - دورة بيتسون ٢٦٩
- الطريقة الرابعة - الطريقة الحدسية ٢٧٧
- الفصل الخامس: دراسات تطبيقية في التحليل الأسلوبي البنيوي ٢٨٧
- الدكتور شكري عياد، (قصيدة «خواطر الغروب»
للشاعر إبراهيم ناجي) ٢٨٩
- الدكتور عبد الله الغذامي، (قصيدة «إرادة الحياة»
للشاعرا أبي القاسم الشابي) ٣٠٤
- الدكتور عبد الله الغذامي، (الأعمال الكاملة
للشاعر الكاتب حمزة شحاته) ٣١٦
- محمد الهادي الطرابلسي، (الشوقيات) ٣٤٢
- الدكتور كمال أبو ديب، (معلقة لبيد) ٣٦٥
- ملحق النصوص الشعرية المُقارَبَة: ٣٨٧
- معلقة لبيد ٣٨٩
- قصيدة «خواطر الغروب» للشاعر إبراهيم ناجي ٣٩٥
- قصيدة «إرادة الحياة» للشاعر أبي القاسم الشابي ٣٩٦
- المصادر والمراجع: ٤٠١
- أولاً - الكتب العربية ٤٠١
- ثانيًا - الدواوين الشعرية ٤٠٨
- ثالثًا - الكتب المترجمة ٤٠٨
- رابعًا - الكتب الأجنبية ٤١٢